

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

magisterské prezenční studium
italština

Autor práce: Jana Bílková

Patologie postav v italském románu 20. století

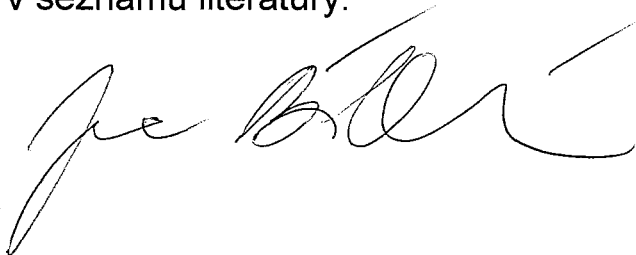
The Pathology of Characters in the Italian Novel of the 20th Century

Vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně
a na základě pramenů uvedených v seznamu literatury.

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'J' followed by a series of loops and a long horizontal stroke.

Děkuji PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za operativní a vstřícné vedení diplomové práce a za cenné připomínky.

Patologie postav v italském románu

20. století

Obsah

1. Úvod	3
2. Italo Svevo: <i>La coscienza di Zeno</i> (neuróza)	5
2.1. Románové hrdinové Itala Sveva	5
2.1.1. <i>Una vita</i> – nerozhodný milovník Alfonso Nitti	5
2.1.2. <i>Senilità</i> – stárnoucí milovník Emilio Brentani	8
2.1.3. <i>La coscienza di Zeno</i> – povolný milovník Zeno Cosini	9
2.2. Prototyp Svevova <i>inetta</i>	10
2.3. Autobiografické kořeny Svevových románů	20
2.4. Psychoanalýza a Svevo	23
2.5. Patologie Svevových protagonistů (Zeno Cosini – <i>Muž bez vlastností?</i>)	24
3. Dino Buzzati: <i>Il deserto dei Tartari</i> (úzkost)	32
3.1. Ireálné nebezpečí jako zdroj úzkosti	32
3.2. Fenomén uplývajícího času	34
3.3. Buzzati a Kafka: metafyzická úzkost	37
3.4. Topologie – pevnost jako opevnění duše	39
3.5. Giovanni Drogo – další románový inetto?	43
4. Primo Levi: <i>Se questo è un uomo</i> (válečné trauma)	45
4.1. Fenomén válečného traumatu	45
4.2. Maligní agrese jako specifický lidský jev	46
4.3. Pojetí důstojnosti člověka v díle Prima Leviho	48
4.4. Postkoncentrační syndrom	53

5. Carlo Emilio Gadda: <i>La cognizione del dolore</i> (deprese)	56
5.1. Gaddova životní traumata	56
5.2. Chronotop románu <i>La cognizione del dolore</i>	57
5.3. Koreláty deprese v textu <i>La cognizione del dolore</i>	60
5.4. Gonzalo Pirobutirro – poznání a pravda bolesti	63
5.5. (Pato)fyzilogie (v) románu <i>La cognizione del dolore</i>	67
 6. Specifičnost patologie románových postav v italské literatuře 20. stol.	69
 7. Závěr	71
 8. Diskuse	74
 Resumé	75
 Riassunto	76
 Summary	77
 Klíčová slova	78
 Poznámky	79
 Anotace k citacím	82
 Seznam literatury	83

1. Úvod

Cílem této diplomové práce je pojednat o problematice patologie románového hrdiny v italské literatuře 20. století (mezi textu jsme zahrnuli rovněž dva starší romány Itala Sveva, které se datují ještě do devadesátých let 19. století – 1892 a 1898). Tato koncepce s sebou nutně nesla problém metodologie a problém výběru. Jako tematický materiál byly zvoleny čtyři texty (Italo Svevo: *La coscienza di Zeno*, Dino Buzzati: *Tatarská poušť*, Primo Levi: *Je-li toto člověk* a Carlo Emilio Gadda: *Seznání bolesti*) s přihlédnutím i k celkovému kontextu díla, které je nutné pro evidenci vývoje neurotického *inettovství*¹ zejména u Sveva. U každého z nich reprezentuje jeho protagonista určitý typ psychopatologie: úzkost, neurózu, depresi a konečně i válečné trauma. Válečné trauma se z této patologie poněkud vymyká – to je zcela nade vši pochybnost, a proto je na tomto místě vhodné zdůvodnit jeho výběr. Přestože válečné trauma není psychopatií v klasickém slova smyslu, může vyvolávat řadu psychopatologických jevů (depresí počínaje a neurózou konče) a v poválečné literatuře se objevuje stejně často jako výše zmíněné poruchy. Dalším problémem je Leviho text. Kniha *Je-li toto člověk* není fikce, ale literárně podaná faktografie, patřící do proudu *letteratura postconcentrazionaria*. (Paradoxem je, že před druhou světovou válkou by toto dílo asi působilo jako science-fiction s hororovými prvky. Dříve ani vzniknout nemohlo, protože ani sebeuvolněnější fantazie by asi nedokázala vytvořit to, co se pak skutečně dělo.)

Dvacáté století vnáší do společnosti jako celku a také do lidských životů jednotlivě spoustu zásahů a změn, které se potažmo promítly i do psychologického profilu literárních postav. Lépe řečeno, tyto změny se nemohly neprojevit i na literárních postavách, protože ty jsou vždy určitou projekcí svého autora. Ne že by snad jevy, jako je neuróza, deprese nebo úzkost, dříve neexistovaly, ale nikdy se nevyskytovaly v takovém měřítku a v takové rozbujelosti jako v posledních stu letech. Světové války nabouraly obraz světa a víru v dobro a podemlely základní jistoty, plodem snahy přizpůsobit se požadavkům doby a rozporu mezi přáním a realitou jsou poruchy neurotického okruhu, ztráty jistoty a smyslu plodí úzkost a intenzivně prožívaná

dlouhodobá bezmocnost a prožitek ztráty obecně ústí v depresivní poruchy. Dalšími příčinami může být vzrůstající anonymita, orientace na konzumní náplň života, změna časového paradigmatu (neustálé odměřování času, shon a spěch), nahrazení sociálních vazeb moderními komunikačními prostředky, nástup digitální komunikace, změna vztahových rámců a v neposlední řadě také proměna noogenní dimenze.

V každém z těchto čtyř děl se mimochodem také objevuje téma války či válečného konfliktu: v závěru Svevova románu jakožto jeden z obrazů naprosté absurdity, u Dina Buzzatiho jako realizace ireálné hrozby, u Prima Leviho jako téma samotné a u Gaddy jako destruktivního zásahu, na jehož důsledcích je stavěn vlastní román.

K této koncepci jsem dospěla na základě četby, kdy se mi protagonisté výše uvedených děl, které jsem zařadila do diplomové práce, jeví jako výrazní reprezentanti psychopatologických fenoménů (s výše uvedenou licencí u Leviho textu). Zmíněný pojem „patologie“ ve smyslu psychopatologie literárních postav je však zcela v souladu se Svevovou koncepcí zdraví a nemoci neboli normality a patologie, kdy se ukazuje, že oba pojmy jsou dost relativní a hranice mezi nimi je značně vágní. I zde vychází najevo, že nositelé patologie dokáží překvapit svou integritou a prokázat větší životaschopnost, než osoby považované za „zdravější“ nebo „normálnější“.

2. Italo Svevo: La coscienza di Zeno **(neuróza)**

Patologie Svevova románového inetta

2.1. Románoví hrdinové Itala Sveva

2.1.1. Una vita – nerozhodný milovník Alfonso Nitti

Aneb únik jako životní scénář

Podobně jako v dalších románech zde stojí v popředí další exemplář „inetta“ – Alfonso Nitti, bankovní úředník, který se zmítá nejen mezi venkovem a městem a nedokáže se rozhodnout, kam vlastně patří, ale především v lásce k Anettě, dceři ředitele banky. Spíše než nějakou praktickou činností vedoucí k nějakému cíli je však zaujat spíše zkoumáním vlastního nitra a přemítáním nad tím, může-li ho Anetta skutečně milovat či ne. Poté, co se namáhavě dostává do patřičných kruhů a získává patřičné známosti a dokonce, jak se zdá, i lásku samotné Anetty, nedokáže se k této zásadní životní situaci postavit čelem, nýbrž utíká „k mamince“. Nemoc jeho matky je pouhou záminkou, jak se zbavit tíhy samostatného rozhodování a odpovědnosti za svůj život. Nesmyslně prodlužuje pobyt mimo město a odloučení od ženy, o kterou tolik usiloval, až na jeho místo nastoupí jiný, jak se dalo čekat. Je neschopný zaujmout jednoznačný postoj, učinit závazné rozhodnutí, dojít do cíle. Když už má štěstí na dosah ruky, zalekne se jeho dosahu a prchá před ním (příznačně k matce). Po návratu zjišťuje, že svým neskutečným prodlužováním dovolené apod. ztratil lásku, přátelství, uznání v okruhu známých své lásky, ale i tvář v zaměstnání. Rodný dům po matce prodá pod tlakem natolik nevýhodně a zároveň se nechává okrást, takže se ocitá téměř na mizině. Ztrácí materiální i psychické jistoty, pokud tak s nadsázkou lze nazvat jeho vztah k zaměstnání a známým, a končí vlastní rukou.

Pro tohoto inetta je příznačné, že se nedokáže těšit ze štěstí: jakmile dosáhne toho, po čem tak dlouho toužil, trpí tím víc než v neštěstí a to, čeho dosáhl, ho přestává motivovat. K jakémukoli činu musí dlouho sbírat odvahu, a když ji konečně nabere, nedokáže jít až do důsledku. Je to slabý typ, nebouří se proti násilí (násilí snáší dobře, na rozdíl od pohrdání, které ho psychicky mučí), nedokáže se sám prosadit. Dokonce nedokáže ani využít příležitosti, která se sama nabízí: jak už bylo řečeno, když mu Anetta nabízí manželství, utíká. Únik je vůbec jeho základní životní strategií – a to únik fyzický i psychický. Mnozí kritici ho charakterizují jako abulika – člověka neschopného volního aktu, člověka bez vůle, nicméně tento „hrdina“ v závěru skutečně „překvapí“ svou sebevraždou – přece jen je schopen nějakého energického činu, byť asi jediného (Maxia, 1990)^I. Fyzicky uniká z města poté, co jeho vztah k Anettě začíná být opětován, psychicky uniká svým „studiem“ v knihovně a psaním svého avíзованého filozofického traktátu o morálce. (On dobře ví, že není doba na traktáty – je to jenom možnost, jak „zabít“ čas předstíráním nějaké činnosti.) Únik zvolí vždy, když se po něm chce nějaký čin nebo rozhodný postoj. „On se však cítil k životu nezpůsobilý. Něco, co se často a vždy marně snažil pochopit, mu život změnilo v bolestiplné, nesnesitelné živoření. Nedovedl milovat ani užívat; v nejšťastnějších situacích trpěl víc než jiní v těch nejbolestivějších. Opouštěl ho bez lítosti. Jen tak se povznese nad veškerá podezření a veškerou nenávisť. To bylo to odříkání, o němž snil; zřekne se všeho. Musí zničit ten organismus, který neznal pokoje; kdyby žil dál, dál by se zmítal v zápasech, protože takové už bylo jeho ustrojení.“ (Život pana Alfonsa, str. 308)^{II} / Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L'abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odii. Quella era la rinunzia ch'egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo. (Una vita, str. 394)^{III}

Tento fenomén úniku zde přerůstá do metafyzických rozměrů: Alfonso Nitti (viz i nápadnou podobnost jeho příjmení s označením *inetto*, Kubišta, 2000)^{IV} nakonec musí zjistit, že poté, co vyčerpал nejrozumnější možnosti úniku, už nemá dál kam uniknout, protože uniká v podstatě před sebou samým, a tak poslední možností úniku zůstává suicidium. Alfonsovu sebevraždu však přesto nelze zjednodušeně chápat jako gesto zoufalce, který se zklamal v lásce, nebo nešťastný důsledek melancholického či depresivního raptu, nýbrž jako čin promyšlený a zčásti i racionálně odůvodněný (Jeuland Meynaud, 1985)^V. Alfonso věděl (či cítil), že si odřízl veškeré cesty a všechny své (skrovné) možnosti, které mu život nabídl, a spálil za sebou všechny mosty. Uvědomil si, že už na tomto světě nemá co pohledávat, a než aby se uchýlil k osamělé staromládenecké a bezprizorní existenci typu Emilia Brentaniho, raději volí definitivní konec.

Spagnoletti (1985)^{VI} se domnívá, že Alfonso Nitti chce svou sebevraždou jakoby dokončit své gesto, dotvořit portrét své osoby. Podobně odmítá tvrzení, že Alfonsova sebevražda by byla gestem zoufalcovým – Alfonso se tím chce naopak „udělat lepším“ v očích druhých. Chce si zachovat kredit, který si pošramotil svým neslavným zakončením románu s Anettou. Koneckonců Anettu dál miluje (samozřejmě v rámci svých daných schopností milovat) a doufá, že toto gesto ho v jejích očích očistí a vrátí mu její lásku. *Sníl o tom, že jednoho den v jejím srdci bez jakéhokoli dalšího důvodu znovu vykvete láska, a že pak půjde na jeho hrob prolévat slzy a rozsévat květiny. Och! / Sognava che l'amore per lui, senz'altra causa, un giorno le rinascesse nel cuore e che ella andasse alla sua tomba a spargervi fiori e lagrime.* (Flemrová, 2004, str. 38)^{VII}

Je nutno připomenout, že v době vzniku románu *Una vita*, který se měl mimochodem původně jmenovat *Un inetto*, prožíval Italo Svevo rozčarování nad světem i nad sebou samým. Svevo hovoří o své *lhostejnosti k životu*, kterou označuje za esenci svého intelektuálního života. O tom také svědčí mimo jiné deníková poznámka (cit. podle Jeuland Maynaud, 1985, str. 126): „*Oggi compisco 28 anni. Il malcontento mio di me e degli altri non potrebbe essere maggiore. (...) La questione finanziaria sta divenendo sempre più acuta, non sono contento della mia salute, non del mio lavoro, non di tutta la gente che mi*

circonda.“ I „Dnes mám 28. narozeniny. Moje nespokojenost se sebou samým a s ostatními by nemohla být větší. (...) Finanční otázka se stává stále naléhavější, nejsem spokojen se svým zdravím, ani se svou prací, ani se všemi lidmi, kteří mě obklopují.“ (vlastní překlad) Proto, jak podotýká Kubišta (dtto, str. 14), lze Alfonsovu sebestrukci také chápat jako „*jakousi duševní sebevraždu samotného Sveva (sebevraždu slovem), která pro něj měla velmi očištnou, psychohygienickou funkci.*“ Jeuland Meynaud (1985) chápe tuto destrukci literární postavy jako důsledek skutečnosti, že Alfonso je vlastně Sjevův negativní dvojník, ztělesňuje negativní vlastnosti, které Sjevovi vadí a chce se jich zbavit, a proto tak činí destrukcí této literární postavy – jejich nositele.

Schopenhauerovské provenience je zřejmě také dualismus myšlení versus jednání, neboli akce versus reflexe, podle kterého lze dělit lidi na ty, kteří přemýšlejí, reflektují život, a ty, kteří jednají, ovšem zase aniž by své jednání reflektovali. Sjevovy postavy jsou rozděleny do obou protipólů, málokterá z nich vykazuje obě schopnosti. Tyto dva protiklady jsou konkretizovány v románu *Una vita* v postavách Alfonsa versus Macaria, mezi nimiž dokonce dochází i k debatě na toto téma.

2.1.2. Senilità – stárnoucí milovník Emilio Brentani

Aneb žárlivost a závislost

Emilio Brentani je rozmazlený stárnoucí muž, opečovávaný svou o něco mladší sestrou Amalií, která mu dělá víceméně služku (vaří, pere, uklízí – jako dokonalá manželka), za což se jí však nedostává ani nejmenšího vděku, neboť vlivem výchovy a příkladu matky to bratr považuje za samozřejmost. Začne si vztah s vychytralou Angiolinou, „lehčí“ blondatou krasavicí, ve městě už pověstnou svým lapáním nejen naivních staříků, ale i méně obezřetných mužů mladšího věku, předstírající mu počestnost a bezúhonnost. Vzniká klasický nerovný vztah, dochází k boji o moc, z něhož Angiolina vychází vítězně, a důsledkem Emiliovy závislosti je chorobná žárlivost – třebaže postupně poznává, jak bezpředmětné je žárlit na všechny Angiolininy amanty. Emilio má solidního přítele, sochaře Balliho, který je mu v nouzi často nápomocen radou,

a když vidí, jak Emilia vztah s Angiolinou ničí, snaží se ho od ní odvést a ukázat mu, jaká je. Emilio to nepochopí, naopak – začne za Balliho žárlit, už proto, že vzbudil Angiolininy sympatie. Je to narcistická osobnost se zřejmými paranoidně-žárliveckými bludy – žárlivost je u něj patologickým důsledkem akcentované potřeby vlastnit a kontrolovat druhého (Angiolinu) a je tím prudší, čím víc mu její předmět uniká. Angiolina ho má v pasti. Jednou se s ní rozejde, ale pak velice trpí. Náhodou se setkají, od té doby dostane jejich vztah i fyzický rozměr, on jí dává peníze – a to je další klíčový moment, kdy Angiolina vycítí příležitost, začíná mu svou „náklonnost“ prodávat a manipuluje s ním, což si on beztestně nechá líbit. Mezitím se Amalie zamiluje do Balliho, který k nim chodí na návštěvy a na Emiliův popud s nimi musí přestat. Zatímco Emilio vyčerpává rodinný rozpočet vydržováním Angioliny, Amalia chřadne, strádá i emocionálně i materiálně, vykřikuje Balliho jméno v noci ze spaní, a když jeho návštěvám učiní Emilio rázný konec, Amalia začne čichat vonné étery, dostává zápal plic a umírá. U smrtelné postele bdí Balli s ošetřovatelkou, zatímco Emilio si naposled odskočí za Angiolinou. Dochází k prudkému rozkolu a Angiolina od něj utíká. Tak ztrácí Emilio obě ženy svého života – ač tak protikladné – přítelkyni i sestru, aniž by se s nimi stihl náležitě rozloučit. U Amalie to nestihl, po jeho návratu už byla v deliriu, u Angioliny toho nebyl schopný. A tak, aniž by si byl stihl uspořádat své vztahy, po Amaliině smrti a Angiolinině odchodu začíná pociťovat, že u něj nastává skutečné stáří – senilita. Nejde ani tak o senilitu v biologickém slova smyslu, jako spíše o zpečetění jeho samotářského života, zasvěceného pouze péči o sebe sama a naplněného lhostejností a netečností a prostého jakéhokoli emocionálního rozměru. To je senilita Emilia Brentaniho.

Na období svého vztahu k Angiolině pak vzpomíná coby na poslední záchvěv své mladosti a v představách si Angiolinu idealizuje – splývá mu s Amalií, získala její soucit a bolest, tedy jaksi se „polidštila“, ale zachovala si svou krásu. *„Viděl ji před sebou jako na oltáři, zosobnění myšlenky a bolesti, a miloval ji pořád, je-li láskou obdiv a touha. (...) Ten vysoký, vznešený symbol někdy ožíval, aby se opět stal milující ženou, vždy však ženou smutnou a zamyšlenou. Ano! Angiolina myslí a pláče! Myslí, jako by jí někdo vysvětlil tajemství všehomíra a její existence, pláče, jako by se už pro ni v širém světě*

nenášel ani ten poslední Dobrý Kuba.“(Senilità, str. 198)^{VIII} / „Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l’amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. (...) Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell’universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un Deo gratias qualunque.“ (Senilità, str. 184)^{IX}.

Guglielmi (1986)^X hovoří o splývání obrazu sestry a milenky v jeden jediný symbol. Sestra Amalia, křehká až éterická bytost, umírá kvůli lásce, kterou nemohla prožít, a Angiolina, žena veskrze materiální, se naopak vytrácí, protože kráčí vstříc svým dalším dobrodružstvím, která prožívá dle své chuti, a pletka s Emiliem ji už příliš svazovala. Podle Guglielmiho je důsledkem tohoto splynutí obou ženských postav v Emiliově mentální reprezentaci v jeden symbol idealizace Angioliny, která tím přijímá některé Amaliiny rysy. Z tohoto symbolu pak Emilio čerpá doživotní útěchu ve své *senilité*. Podobně i Jeuland Meynaud (1985) považuje Amalii a Angiolinu za dva opačné póly žen, mezi kterými Emilio stále osciluje: „(...) ... e da questa pendolarità nasce il suo dramma. La conclusione del racconto ci mostra che egli ha, sin dall’inizio, mirato al possesso delle due donne in una, ossia della donna ideale, integratrice dei valori essenziali di madre-sorella-amante.“ „(...) a z tohoto kyvadlovitého pohybu vzniká jeho drama. Závěr románu nám ukazuje, že (Emilio) už od počátku směřoval k vlastnictví obou žen v jedné, neboli k vlastnictví ideální ženy, která by integrovala základní hodnoty matky-sestry-milenky.“ (vlastní překlad)

2.1.3. La coscienza di Zeno – povolný milovník Zeno Cosini

Mezi psychoanalýzou a interpretací

Zeno Cosini se chce odnaučit kouření a v rámci léčby se podrobuje psychoanalýze. Psychoanalytik v něm v podstatě odhalí oidipovský komplex – v dětství prý soupeřil s otcem o krásnou matku a po její smrti vyvstal problém: Zeno Cosini má nevyřešený vztah k oběma rodičům, klíčový je samozřejmě ten

k matce, a kolísá mezi vzdorem (rebelií) a podrobením. Otec umírá nesmířen se Zenem, zanechá ho zmatku a výčtkám svědomí. Zeno si proto logicky hledá náhradu – otce – jinde: nejdříve si najde tchána, který má jaksí suplovat otce, a pak se rozhodne, když tchán je „tak dobrý“, že si vezme některou z jeho tří dcer. Krásná Ada a jemná a inteligentní Alberta ho odmítnou, a proto vezme za vděk tím, co zbývá, a vezme si stálou, jistou a nepříliš pohlednou Augustu, fyzicky nejméně atraktivní ze všech sester, která je však natolik inteligentní, že pochopí podstatu této volby a Zenovy sympatie k Adě, ale miluje ho a je ochotna mu zasvětit život. Posléze ji samozřejmě podvádí, o čemž se Augusta nedozví. Augusta je v kontextu Svevova díla zcela ojedinělou ženskou postavou. Postrádá onu dravost, ziskuchtivost, slávychtivost či cílevědomost Angioliny, Anetty a dalších, ale není to ani ušlápnutá Amalia nebo Francesca. Naopak Carla, Zenova milenka, je obdobou Angioliny.

Nevyřešené rodičovské pouto je zdrojem Zenova problému se ženami: „chce je mít všechny“, „pohledem je svléká, dokud nemá pocit, že je zná úplně celé.“ Ve tchánovi hledá náhradního otce: musí vůči němu cítit autoritu (zde respekt před jeho obchodním duchem), ale zároveň na něho útočí invektivami, napadá ho a ironizuje. Pak se mu zase omlouvá, udobřuje si ho, podrobuje se mu – klasický ambivalentní vztah.

Zeno je dalším z řady „inettů“ – umí hlavně mluvit, ale činů je spíše neschopen. Spagnoletti (1985) v tomto kontextu hovoří o Zenově *bezuzdném egoismu a nezodpovědnosti* (*egoismo sfrenato, irresponsabilità*). Jeho protipólem je v tomto ohledu Guido, Adin manžel, který zase spíš jedná, ale překotně, impulzivně, bez rozvahy, bez reflexe. Guido má sklony k sebelítosti, nechce zemřít, obřadné pokusy o sebevraždy byly pouze demonstrativními suicidálními pokusy, jednalo se pouze o výkřik, klasické „volání o pomoc“ – aby ho příbuzní vytáhli z problémů. Nechtěl zemřít ani podruhé, ale veronal bez sodíku (čistý), který si vzal, na něho bohužel „zabral“. Ada Guida stále miluje, ačkoli on toho není hoden, velice žárlí a trpí jeho nepřítomností doma, nevěrou se sekretářkou Carmen a úniky na hon a rybolov. Po jeho smrti si ho už naprosto idealizuje, považuje ho za „chudáčka, kterého neměl nikdo doopravdy rád a nechtěl mu pomoci“. Paní Malfettiová, Zenova tchýně, je onou šedou

eminencí, která všechno v pozadí řídí a usměrňuje. V manželství Malfettiů jsou role pečlivě rozděleny: ona řídí životní kroky a osudy svých dcer, on rozhoduje o obchodních tazích.

Zeno se v konečném důsledku ukáže jako životaschopnější než Guido, ačkoli zpočátku to vypadá naopak. Jeuland Meynaud (1985) to případně přirovnává k bajce o zajíci a želvě, kdy v závodech těchto dvou představitelů zvířecí říše paradoxně vítězí želva nad zajícem. Guido se horečně vrhá do aktivit, činů, a když mu ty nevyjdou, hroutí se a dovolává se cizí pomoci. Zeno se pomalu jako želva noří do situací, které mu přivane osud, aniž by se pokusil o jejich zvrát, o prosazení své vůle – vždy dělá to, co se po něm chce a nikoliv to, co chce sám. Prožije svůj život jako loutka, za jejíž nitky tahají ostatní (ve výběru manželky paní Malfettiová, v obchodních rozhodnutích Malfetti, dále Guido a Ada). „*Celý můj život byl předstíráním činnosti. Což je ta nejnudnější činnost.*“ (Vědomí a svědomí Zena Cosiniho, str. 152)^{xi} / „*Vivevo in una simulazione di attività. Un'attività noiosissima.*“ (Zeno, str. 172)^{xii}. Zeno jako jediný (a i v tom je patrný vývoj Svevova mužského románového protagonisty) nechápe své skutečné prohry jako porážku, ale jaksi si je nepřipouští. Zeno totiž na rozdíl od Alfonsa a Emilia pochopil, že pro člověka, jako je on, je nejlepší *přizpůsobit se okolnímu světu, ne chtít přizpůsobit okolní svět sobě. (...) Proto je Zeno Cosini vítězem a nikoli poraženým jako jeho předchůdci* (Flemrová, 1997, str. 101)^{xiii}.

Román je pozoruhodný svou psychosomatickou dimenzí: Zeno je skutečný psychosomatický pacient. Nevyřešené vztahy raného dětství vytvářejí psychický problém ambivalentního vztahu k autoritě a vztahu k ženám. Vzniká konverzní porucha – psychický problém konvertuje do somatických symptomů: píchání v ruce, v boku, což je typická algická bolest nejasné etiologie, o kouření jako znaku nezpracovaného orálního stadia a orální fixace nemluvě. Fenomén kouření je v kontextu tohoto románu obrazem Zenova neuroticizmu, slabé vůle a závislosti. „*V psychoanalýze se nikdy neopakují ani tytéž obrazy, ani táž slova. Měla by se jmenovat jinak. Třeba psychické dobrodružství. Ano, to je ono: když člověk s takovou analýzou začne, je to, jako když se vydá do lesa a neví, jestli trefí na loupežníka nebo na přítele. A neví to,*

ani když už je dobrodružství u konce. V tomhle připomíná psychoanalýza spiritismus.“ (Vědomí a svědomí Zena Cosiniho, str. 357) / „Nella psico-analisi non si ripetono mai né le stesse immagini né le stesse parole. Bisognerebbe chiamarla altrimenti. Chiamandola l'avventura psichica. Proprio così: quando s'inizia una simile analisi è come se ci recasse in un bosco non sapendo se c'imbatteremo in un brigante o in un amico. E non lo si sa neppure quando l'avventura è passata. In questo la psico-analisi ricorda lo spiritismo.“ (Zeno, str. 421)

Nehledě na to, že psychoanalýza je jedním z námětů tohoto románu, najdeme zde i spoustu psychoanalytického materiálu. Kromě samotné Zenovy neurózy, závislosti a orální fixace je to například skutečnost, že Zeno nedorazí na Guidův pohřeb, třebaže tvrdí, že omylem, je tzv. chybný výkon ve smyslu Freudova učení (Psychopatologie každodenního života). Dále zde najdeme i spoustu ukázek fungování obranných mechanismů. Například ještě předtím, než se Carla stane Zenovou milenkou (Kubišta, 2000), má Zeno sen (ve Freudově smyslu jako splnění přání), v němž se manifestuje jeho touha po Carle, ale současně se objevují i výčitky, že tím bude ubližovat manželce – bude ji podvádět. Toto dilema vyřeší opět obranný mechanismus, tentokrát racionalizace: Zeno najde argument, že když se pak bude cítit vůči manželce provinile, bude jí projevovat více lásky a náklonnosti, takže manželka z toho bude svým způsobem také profitovat. Tím si svou nevěru ospravedlní. Kromě toho je psychoanalytickým materiálem Zenův vztah k otci, jeho vztah k ženám, výběr partnerky apod.

V románu *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* je obtížně rozpoznat, kdy Zeno mluví pravdu, kdy říká nepravdu záměrně (kdy chce oklamat lékaře či čtenáře) a kdy říká nepravdu nezáměrně (kdy chce oklamat sám sebe). Proto v románu existují (nejméně) tři vrstvy *pravdy versus fikce*, které nepozorovatelně rychle střídají jedna druhou nebo spolu dokonce splývají. Někdy Zeno chce oklamat nebo zmást pouze svého psychoanalytika, přičemž sám dobře ví, jak se věci mají, a někdy to neví ani on sám, a proto se snaží něco namluvit sobě i druhým.

2.2. Prototyp Svevova *inetta*

Mužští protagonisté Svevových románů vykazují hned několik podobných rysů. Prvním a nejdiskutovanějším z nich je jistě jejich „inettovství“ – „inettitudine“. To je vlastně komplex charakterových rysů, označujících v kontextu Svevových románů člověka neschopného se prosadit, neschopného prožívat štěstí, neschopného vzít na svá bedra tíhu závažného životního rozhodnutí, neschopného se postavit k situaci čelem, neschopného si vydobýt lásku a respekt, neschopného jít za svým cílem, neschopného milence a milovníka, neschopného koherentního jednání a neschopného vzít otěže svého života do vlastních rukou – zkrátka neschopného po všech stránkách. Těžko říct, který z „inettů“ je „nejinettovštější“ – nejneschopnější.

Svevovy romány jsou vybaveny sérií jakýchsi deuteragonistů – osob druhého řádu důležitosti – kteří působí antagonisticky k hlavnímu „hrdinovi“. V dílech hrají významnou roli v tom smyslu, že v kontrastu k nim pak lépe vyniká „inettovství“ hlavních představitelů. Tyto postavy *inettů* a jejich protějšky jsou vůči sobě navzájem komplementární² – doplňují se (*inettové* nemají ony praktické a vitální schopnosti těchto „dravých šelem života“, a ty zase postrádají inettovskou reflexi). Takovými „kontrastními postavami“ jsou Balli v *Senilitě*, Macario v *Životě pana Alfonsa* a Guido ve *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* (Maxia, 1990). Je zajímavé, že Balli, Macario i Guido mají ke svému *inettovskému* protipólu blízký až důvěrný vztah, jsou to jejich přátelé. V prvních dvou románech se *inettům* jejich schopnější protějšky dokonce snaží pomoci (u Balliho jde o upřímnou a dobře míněnou snahu, u Macaria to osciluje mezi upřímností a snahou ukázat se vedle *inetta* jako lepší a schopnější), ale ve *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* se tyto role už poněkud obracejí. Zpočátku je situace stejná: Guido neschopného a nemožného Zena svým okouzlivým šarmem a dovednostmi snadno „strčí do kapsy“, vyřadí ho ze hry o Adinu přízeň a dokáže vedle něj lépe vykniknout, ale současně zůstává jeho přítelem. V průběhu románu se však tyto role nečekaně obracejí: Guidova povrchní spontánnost a energičnost se hrouť a najednou potřebuje tento elegantní a úspěšný mladík pomoc toho, kdo se mu dříve nemohl rovnat: Zena Cosiniho. Teprve Zeno Cosini *poznává, že nenucenost a schopnost spontánně jednat*

nemusi být vždy znakem silné osobnosti, ba někdy právě naopak (Kubišta, 2000, str. 15).

V rámci inventáře postav Svevových románů upozorňuje Jeuland Meynaud na fenomén *dvojníka* (*il doppio*) jakožto postavy téže podstaty, jednání, myšlení a přístupu k životu: *„Col termine di „doppio“ s'intende gli individui della stessa specie biologica e psicologica che svolgono nell'esistenza lo stesso tipo di comportamento. Ora appare inequivocabilmente che Angiolina e Balli sono della razza dei predoni, cioè di quelli zannuti che sanno mordere a piena bocca nei frutti saporiti della vita.“* (Jeuland Meynaud, 1985). / „Terminem „dvojník“ rozumíme postavy téhož biologického a psychologického druhu, které se vyznačují v životě stejným způsobem chování. Nyní se jeví jako nepochybné, že Angiolina a Balli jsou příslušníky kořistnické rasy, tedy jsou to dravci, kteří si dokáží užívat všech darů života plnými doušky.“ (vlastní překlad) Za další takové *dvojníky* by bylo možno považovat Angiolinu a Balliho, Anettu a Macaria, Adu a Guida (toho pouze zpočátku). Tyto postavy *dvojníků* se vyznačují nejen podobným jednáním a životní filozofií, ale vykazují i podobné vnější znaky: postavám, které jsou *dvojníkem* (opakem) *inetta*, je zpravidla větší fyzická přitažlivost, plnost a pevnost tvarů (viz orální fenomén plných rtů u osob schopných užívat si života plnými doušky), duchaplnost, šarm a společenská obratnost. Postavy opačného extrému vykazují i fyzické rysy slabosti, chabosti a nezajímavosti: Alfonso, Emilio a Zeno na nás na základě více i méně přímých informací zanechávají dojem fyzicky ochablých, muskulárně hypotonických jedinců nepříliš atraktivního vzezření, vyhaslé mimiky a mdlého výrazu obličeje, opak jiskrného pohledu a živé mimiky a energických pohybů jejich protějšků. Totéž platí i o oblečení, které doplňuje a doladuje vnější charakteristiku *inettů*: *inettové* nejčastěji nosí starší, nemoderní, obnošené šatstvo, které nedokáže ozvláštnit zajímavým doplňkem. Psychologicky vzato bude jejich oblíbenou barvou zřejmě šedá – v ní se budou cítit nejlépe a tato barva bude nejlépe odpovídat jejich naturelu. Italo Svevo se také poměrně brzy (v dějinách literatury) odvážil porušit tabu komentovat sexuální život svých postav (viz například zklamání a znechucení Angioliny po prvním fyzickém kontaktu s Emiliem), takže k charakteristickým

rysům daných *inettů* lze přičíst i chabou sexuální výkonnost, možná až impotenci. Impotenci v konkrétním i obecnějším slova smyslu.

Dalším rysem *inettů* je přílišná reflexe. *Inettové* žijí více ve svých snech než v realitě. To platí nejen pro mužské postavy *inettů*, ale i například pro Amalii, Emiliovu sestru, která se nejprve „zahrabe“ doma a živí se svými sny a svou imaginací, a když tyto sny začínají dostávat konkrétnější obsah postavy Balliho, prostá imaginace už na to přestává stačit a Amalie se uchyluje k halucinogenním prostředkům a místo vlastního denního snění si vytváří sny umělé. Sny mužských *inettů* se často týkají seberealizace a společenského uznání a slávy: Alfonso sní, že dojde uznání za svůj filozofický traktát o morálce, Emilio sní o své spisovatelské kariéře, jediný Zeno je v tomto realističtější a vlastně spřádá pouze sny milostné, které nejsou až tak vzdálené realitě. Kontrast mezi snem a realitou je tradičním zdrojem neurózy a Svevovy postavy tuto skutečnost potvrzují. Zájem o význam a funkce denního snění Svevo opět anticipoval Freuda – shoduje se s jeho koncepcí snu jako náhradní reality a snu jako splnění přání, tedy snu jako útěchy a úniku.

Svevovi *inettové* jsou slabé a nevyrovnané typy (i když je zde opět patrný vývoj, počínaje Alfonsem a konče Zenem). Typickým *inettovským* chováním je únik (do snu, do fyzické či psychické nemoci) nebo obranná reakce. I zmíněná značná reflexivnost Svevových románů je dána tím, že protagonista v roli mluvčího (nebo prostřednictvím objektivního vypravěče) neustále přemítá, zvažuje a hodnotí, přičemž hojně užívá obranných mechanismů (jde především o racionalizace a ospravedlňování před sebou samým), aby ulehčil své slabší psychické konstituci tíhu a tlak odpovědnosti za vlastní jednání a rozhodování.

Zkusme se podívat, jak tito protagonisté končí se závěrem románu: všichni se ocitají v samotě, která je doprovázena jakousi otupělostí a netečností, lze-li dále stupňovat otupělost a netečnost provázející jejich předešlý život. Alfonso končí vlastní rukou, protože chce zastavit tok života, který mu byl pouze zdrojem utrpení, a sebevražda je jeho největším „činem“ a současně posledním únikem, když ve své naprosté izolaci a despektu, který k němu druzí pociťují, nemůže už nic čekat. Emilio končí rovněž v samotě a rezignaci: ztrátou Angioliny a Amalie mu začíná „nový život“ – život naplněný samotou a péčí o své základní

potřeby a prostý emocionálních vazeb a vznětů. Zeno Cosini zůstává také sám (s manželkou Augustou, od které nic nečeká): ztrácí tchána, Guida a možnost stýkat se s Adou. Stručně řečeno tedy Svevovi protagonisté volí smrt (Alfonso), solipsizmus (Emilio) či kompromis (Zeno) (Jeuland Meynaud, 1985). Všechna tato řešení jsou jen různými variantami samoty a bezprizorní existence.

Všichni tři jsou však „neschopní“ i na poli pracovních výkonů – nikdo nedělá nic užitečného, skutečnou práci, která by přinášela své výsledky. Emilio se pokouší spisovat jakési pochybné literární pokusy, stejně jako Alfonso traktát o morálce, který je naprosto mimo dobu a její požadavky. Alfonso je bezvýznamným pracovníkem v bance, kde ho stejně přemísťují na stále nižší a nižší pozice, Emilio je zase bezvýznamný úředník v pojišťovně. Rovněž Zeno nerozumí ani za mák burzám, obchodu a bankovníctví – na rozdíl od svého otce, který musí dospělému synovi najít jakéhosi poručníka – správce majetku. Tato jejich „pseudočinnost a pseudopráce“ je opět jen únikem z reality a způsobem, jak naložit s vyměřeným časem života. Žádný ze Svevových protagonistů se (téměř) nikdy neodváží vstoupit do otevřeného konfliktu se světem, nedokáže jít za svým cílem až do důsledku, tedy s nasazením. Jestliže by nebylo na místě mluvit přímo o abulii protagonistů Svevových románů, rozhodně je pro ně typická přinejmenším hypobulie – oslabená vůle a snížená schopnost volných aktů. Pasivita je ostatně i tématem některých Svevových reflexí: *Forse metà dell'umanità esiste per vivere e l'altra metà per essere vissuta*. (Maxia, 1990, str. 30).

Dalším společným rysem je jejich „senilita“. Jak už bylo řečeno výše v souvislosti s Emiliem, nejde o sešlost věkem, nýbrž o jakousi psychickou senilitu, která ukládá svým postavám zmiňovanou lhostejnost, netečnost a pohodlnost stáří. Tito muži působí dojmem pasivních staříků už tehdy, když mají třeba jen lehce po třicítce. „*Řekl si: 'Utekl mi život.'*“ (*Senilità*, str. 196) / „*Si disse: - M'è fuggita la vita.*“ (*Senilità*, str. 182). Jestliže milostné dobrodružství bylo jediných záchránkem aktivity, jeho konec zpečetuje stařeckou osamocenost a netečnost, ovšem bez oné vyrovnanosti stáří po plně prožitém životě. „*Po tom dobrodružství zůstal nadlouho rozvrácený, nespokojený. Jeho životem prošla láska a bolest a bez těchto prvků si připadal jako někdo, komu amputovali*

důležitou část těla. Ale nakonec se prázdnota přece jen zaplnila. Probudila se v něm znova náklonnost ke klidu, bezpečí a péče o sebe ho zbavila každé jiné touhy.“ (Senilità, str. 197-198) / „lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passato per la sua vita l’amore e il dolore e, privato di questi elementi, si trovava ora col sentimento di colui cui è stata amputata una parte importante del corpo. Il vuoto però finì col essere colmato. Rinacque in lui l’affetto alla tranquillità, alla sicurezza, e la cura di se stesso gli tolse ogni altro desiderio.“ (Senilità, str. 183)

Třebaže je protagonistou vždy muž, postavami určujícími jeho osudy jsou ženy. Vyskytují se ženy slabé a silné, mezi nimiž je propastný rozdíl. Ženou trpítkou, které není dáno ovlivňovat osud svých nejbližších ani dočkat se jejich lásky, je například Amalia v *Senilitě*, Francesca v *Životě pana Alfonsa* a Augusta ve *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho*. Silnými a vlivnými ženami, dominujícími jednotlivým románům, jsou Angiolina, Anetta, Ada. Ony jsou středobodem, kolem kterého obíhá nejen řada nápadníků, ale upínají se k němu i emoce a myšlenky jednotlivých protagonistů. Žádný z nich však této ženy nedosáhne – Angiolina prchá s jedním ze svých četných milenců a Emilio kráčí sám vstříc své „senilitě“, Anetta si bere bratrance a Alfonso si bere život, Ada si bere romantického, labilního a rozervaného Guida a Zeno bere zavděk její starší a méně přitažlivou sestrou Augustou. Žádný ze Svevových hrdinů nedokáže ale takový letmý a zničující vztah ukončit (Alfonso s Angiolinou, Emilio s Anettou, ba dokonce ani Zeno s Carlou), to musí vždy učinit ženy.

V souvislosti se ženami Svevových románů je zajímavé, že většina jmen těchto žen začíná na A – Angiolina, Amalia; Anetta; Ada, Augusta, Alberta. Otázkou zůstává, zda to byl u Sveva vědomý či nevědomý výběr a čemu lze připsat na vrub tuto zvláštnost. Kromě toho se i jména protagonistů jednotlivých románů postupují abecedně: Alfonso, Emilio, Zeno. Možná, že jde o snahu naznačit cykličnost života: stejně jako abeceda postupuje od A až do Z a pak znovu a znovu dokola, i v životě se situace, jména i postavy neustále opakuji. Zatímco nad příčinou výběru ženských jmen na A je stále ještě otazník, spojení Augusta a Zeno by snad mohlo naznačovat opět počátek a konec (nejen abecedy), alfu a omegu, jednotu protikladů.

U Emilia, Alfonsa a Zena je komplikovaný vztah k ženám dán komplikovaným vztahem k matce, u Zena je dokonce diagnostikován oidipovský komplex. Lze usuzovat, že všechny tři matky našich protagonistů byly matky protektivní, laskavé a příliš ochranné a plodem jejich výchovné péče je člověk neschopný se prosadit, samostatně rozhodovat a jít za svým cílem. Výsledkem je však i člověk neschopný se postarat sám o sebe, o chod rodiny a především o příjmy plynoucí ze smysluplné práce. Výsledkem je zhýčkaný člověk, odkázaný na péči dalších lidí, jak tomu byl navyklý z dětství. V terminologii transakční analýzy pak takový člověk zůstává věčným Dítětem³ a není schopen navázat plnohodnotný emocionální vztah k další ženě.

U těchto mužů se projevuje také jistá ambivalence ve vztazích, postojích a hodnotách. Emilio Brentani trpí láskou k Angiolině, neboť ona ho přitahuje a zase od sebe odvrhuje, protože ví, že tento člověk nedokáže této oscilaci učinit přítrž. Totéž platí pro Alfonsa, který se zmítá mezi Anettinou přízní a nepřízní, a když tomu učiní konec sama Anetta, která mu nabízí manželství a čeká od něho projev rozhodnosti, uniká. Podobně si se Zenem zahrává i Ada, která ho ale nakonec „uklidí“ do manželství se svou sestrou, což Zeno zase bez výhrad uposlechně. Zdá se, že tito muži přímo potřebují vztah oscilující mezi bytím a nebytím a tento hegelovský *pohyb po závitnici*, kdy se vše vrací jako v kruhu, který se ovšem šroubovitě posunuje po ose, směřující k zániku. Tento setrvačný pohyb tam a zpět je pouze principem, neopakují se situace úplně identické, tito muži *nevstupují dvakrát do stejné řeky*, nýbrž je tu přítomen vývoj (vývoj ke konci daného vztahu). Zdá se, že vztah fungující *jako na houpačce* teprve vlévá mizu do žil těchto předčasných starců, aby ji vzápětí zase vysál a zanechal je jejich osudu rezignace a osamění.

Tento pohyb sem a tam, k ženě jako středobodu jejich bytí a zase zpátky, charakterizuje „pochůzky“ našich románových protagonistů. Tento až periodický pohyb je obrazem ambivalentní podstaty těchto postav a jejich bytostné nerozhodnosti. Emilio je vrhán vlnami⁴ své zaslepující vášně k Angiolině a zase zpět, domů, nejprve k Amálii, aby před ní vyléval svůj žal, posléze do prázdného domu nebo k bývalé ošetřovatelce; Alfonso zase pochoduje jako po šachovnici pořád stejnou trasu do Mallerova domu a zpět, veden magnetizující silou

Anettiny přitažlivosti a odváděn zase zpátky; Zeno periodicky osciluje mezi setkáním s Adou a návratem k žárlivé a mateřské Augustě, přičemž si stále uvědomuje, že Ada udělala s volbou Guida krok vedle a nyní trpí, zatímco jemu se „nucená volba“ Augusty zjevně vyplatila. Tento centripetální a centrifugální pohyb vždy ukončuje žena, ať už útekem s jiným jako Angiolina, nebo sňatkem s jiným jako Anetta a Ada. Naši „hrdinové“ se takto chovají jako loutky na gumovém provázku, které nedovedou přervat tyto svá vlákna strachu, nesmělosti a pasivity, a nemohou tak zůstat u objektu svých zájmů, když už ho dostihli, a náležitě „zapůsobit“, nýbrž jsou opět strháváni zpět, do své presenilní existence.

Posun a vývoj Svevova románového protagonisty je provázen i vývojem jazyka a vypravěčské perspektivy. V románu *Una vita* převažuje vyprávění, přímé řeči je málo. Jazyk je kompaktní a hutný, přesně vystihuje to, co chce říct, pomocí mála slov. Alfonso Nitti není postava, která vypráví, ale o které se vypráví a jejíž myšlenky jsou parafrázovány ve třetí osobě a sama si „bere slovo“ pouze při několika málo příležitostech. V románu *Senilità* množství přímé řeči mírně roste, ale je provázeno syntaktickými vsuvkami typu „řekl, zeptal se, přisvědčil“ a rozvitějšími komentáři „dodal s předstíranou lhostejností“, které dodávají neutrálnímu výrazu konkrétní smysl. Zatímco o Alfonsovi nejčastěji vypráví objektivní vypravěč, jak už bylo zmíněno, u Emilia se střídají perspektivy postavy (Emilia) a vypravěče. Zeno Cosini pak už hovoří ke čtenáři sám, v první osobě, a předkládá mu epizody ze svého života podle svého uvážení a s licencí měnit kritérium pravdy.

2.3. Autobiografické kořeny Svevových románů

Z životopisných dat považujeme za jednu z nejpodstatnějších determinant Svevova života a díla prostředí v Terstu: toto mnohonárodnostní město obývali Italové, Slované, Němci, Židé, Řekové, Turci (*„vi sono, oggi ancora, triestini che hanno nel sangue dodici sangui diversi; ed è una delle regioni della „nevrosi“ particolare ai suoi abitanti...”*) (Umberto Saba, cit. in: Maxia, 1990, str. 6). Terst představoval z mnoha důvodů jednu z křižovatek evropské kultury a někteří (Lavagetto, cit. in: Maxia, 1990) ho definují dokonce jako „rezonanční skříňku

či velmi citlivý seizmograf, který zaznamenává každou z mnoha kulturních a politických vibrací, které prodělává habsburská říše v posledních letech své existence“ (...) (una „causa di risonanza“ ovvero „un sismografo molto sensibile, capace di registrare ognuna delle molteplici vibrazioni culturali e politiche che attraversano l'impero asburgico nei suoi ultimi anni di vita e che esplodono in una delle più alte stagioni creative dell'Europa moderna“ (Lavagetto, cit. In: Maxia, 1990, str. 6).

Literární produkce v Terstu v letech 1890 – 1950 se dokonce v dějinách literatury označuje pojmem „terstská literatura“ (*letteratura terstina*), který zahrnuje skupinu autorů, kteří tvořili v tomto období, psali italsky a jejich díla se vyznačovala určitým komplexem podobných rysů. Patřili sem např. Slapater, Saba, Svevo, C. a G. Stuparich. Tito autoři sice patřili do literatury italské (autoři se většinou narodili a tvořili v Terstu a strávili zde i většinu svého života, navíc Terst je často i dějištěm jejich příběhů), ale velmi silně vnímali a vstřebávali také podněty přicházející ze severu – např. i Freudova psychoanalýza se dostala do Itálie právě přes Terst (Kubišta, 2000, str. 5 - 7). Mezi rysy, jimiž se terstská literatura vyznačuje, patří *psychologismus, autobiografismus, sklony k antiliterátství, zkoumání vědomí a svědomí, pochopení pro určité patologické tendence v lidském jednání, neurotické hlavní postavy*. (dtto, str. 7).

Z kulturního hlediska byl Terst spíše periferií: *Questa particolare condizione di provvisorietà e incertezza, che fa della Trieste tra Otto e Novecento una città anche culturalmente subalterna, essenzialmente, e doppiamente, periferica /sia rispetto all'impero asburgico, sia rispetto all'Italia/, spiega la cosiddetta "inquietudine" di tanti intellettuali giuliani del tempo e giustifica la lamentela, così frequente nella letteratura triestina del primo Novecento, circa l'assenza a Trieste di una alta tradizione culturale*. (Maxia, 1990, str.6). Lze tedy hovořit o dvou objektivních zdrojích neklidu či neurózy, která se manifestovala zejména u terstských intelektuálů: jednak to byla zdejší národnostní nejednotnost – přímo roztržštěnost – a jednak periferní postavení Terstu z hlediska kulturního i politického. Obojí mohlo být zdrojem nejen nejistoty, ale i pocitu jisté etnicko-kulturní vykořeněnosti a narušeného vědomí identity. Kromě toho Svevo nebyl zaměřený jen čistě literárně, zajímala ho filozofie a věda

obecně, zvláště biologie a psychopatologie; jeho poetika se soustředí na zkoumání vztahu umění a vědy a jejich vzájemného pronikání (Maxia, 1990). V tomto směru je pochopitelné, že se Svevo zajímal o Darwina a jeho teorie, z darwinovských témat ho zajímalo násilí, které provází přirozený výběr (Svevo přenesl toto téma do sociálního kontextu) a téma nucené adaptace organismu prostředí a jeho potřebám. Proto se v kontextu Svevova díla hovoří o tzv. *sociálním darwinizmu* (Maxia, 1990).

Pro Sveva bylo psaní prostředkem mentální hygieny (Flemrová, 1997) či podle některých pro něj představovalo smysl života (Maxia, 1990). *A tak si Svevo den po dni zapaluje svou poslední cigaretu, aby vzal naposledy do ruky pero a dal literatuře jednou provždy sbohem. Musíme si uvědomit, že vazba mezi kouřením a literární tvorbou je u Sveva velmi těsná. Kouření i literatura jsou pro něho určitým druhem drogy, která člověka odpoutává od reality* (Flemrová, 1997, str. 66). Sám Svevo nakonec ve své korespondenci zmiňuje ozdravnou funkci, kterou pro něho psaní mělo: *Insomma fuori penna non c'è salvezza*. (Spagnoletti, 1985, str. 165) / *Celkem vzato, bez literární tvorby člověk nemůže být zdravý.* (vlastní překlad)

Konečně je třeba připomenout, že námět, fabule i kontext jsou u těchto Svevových románů velmi podobné. Rovněž jejich *inettovští* protagonisté se vyznačují týmiž psychologickými charakteristikami, mají tytéž interpersonální vztahy a podobné souřadnice vztahových (a rodinných) konstelací, uplatňují tytéž obranné mechanismy, takže skutečně lze říci, že Svevo píše či znovu přepisuje stále znovu jednu a tutéž knihu: (...) *e, se si vuole, Svevo riscrive sempre lo stesso libro* (Guglielmi, 1986), což je zcela v souladu s tezí o Svevově psaní jako prostředku mentální hygieny. Svevo tuto tezi zcela přijímá, jak svědčí jeho dopis Valeriu Jahierovi z roku 1928 (cit. podle Kubišta, 2000), a za tento základní zdroj své autobiografické látky, kterou neustále rozvíjí, považuje román *Una vita*: „*Ho riletto Una vita. James Joyce diceva sempre che nella penna di un uomo c'è solo un romanzo e che quando se ne scrivono diversi si tratta sempre del medesimo più o meno trasformato. Ma in questo caso il mio solo romanzo sarebbe Una vita.*“ / „*Znovu jsem četl román Una vita. James Joyce vždycky říkal, že člověk dokáže napsat jenom jeden román, a když jich napíše několik,*

vždycky jde o tentýž román, více či méně transformovaný. A v tomto případě je mým jediným románem *Una vita*." (vlastní překlad)

2.4. Psychoanalýza a Svevo

Nepřekonatelný rozpor mezi jedincem a prostředím ve Svevových románech vyžaduje přisoudit jeho „hrdinům“ motivaci. Svevo se přiklání k myslitelům, kteří popírají koncept osobní svobody a stanovují jako určující vnitřní či vnější motivy jednání (Schopenhauerova *vůle* a Fredovo *nevědomí* x Darwinovo *prostředí* a Marxovo *rozdělení společnosti do tříd*). Tyto síly limitují harmonický rozvoj jednotlivce (Maxia, 1990).

K setkání s psychoanalýzou došlo patrně tehdy, když v roce 1910 Svevův švagr, který trpěl těžkou neurózou, odjel do Vídně, kde ho měl léčit sám Freud (ten ho po dvou letech terapie prohlásil za nevyléčitelného). Za těchto okolností prý Svevo začal číst psychoanalytické spisy (Maxia, 1990). Později dokonce přeložil Fredův svazek *O snu*, což byla syntéza obsáhlejšího díla *Výklad snů*⁵.

V souvislosti s Freudovým učením se jedná o jakousi koincidenci: setkání s Freudovými teoriemi neznamenal pro Sveva žádnou převratnou změnu. Freud vzbudil u Sveva zájem, protože se oba vlastně zabývali týmiž fenomény (Pelán, 2000). Svevo uznával přínos psychoanalýzy pro literaturu nikoli snad ve smyslu námětu, nýbrž jako klíč (respektive jako jeden z možných klíčů) k analýze motivů a symbolů, nevědomých vrstev psychiky apod. Naopak k psychoanalýze jako léčebné metodě, jak vysvítá z románu *Coscienza di Zeno*, byl spíše skeptický. Někteří dokonce uvádějí, že podle Zena je psychoanalýza „*nástroj, který zvyšuje nešťastnost člověka*“ (*Ed anche la psicanalisi è uno strumento che incrementa l'infelicità dell'uomo.*, Guglielmi, 1986, str. 54). Každopádně psychoanalýza (a Freud) Svevovi potvrdila vágnost hranice mezi takzvaným normálním a patologickým. My všichni, ať už jsme neurotici nebo „zdraví“, podléháme stejným pudovým impulzům, sníme podobné sny a v různých fázích našeho života jsme stíženi stejnými komplexy, které zvládáme s větším či menším úspěchem (Jeuland Meynaud, 1985).

Psychoanalýza však není jediným zdrojem obohacení Svevovy „práce“ s jedincem v románu. Lze očekávat, že znal i některé teorie adleriánské

individuální psychologie a taktéž měl povědomí o tvarové psychologii (Roditi, in: Briosi, 1975), jelikož vedlejší dění a postavy vedle *gestaltu* skutečně připomínají jakýsi šum, tedy mohlo by jít o záměrnou evokaci figury a pozadí. Alice Flemrová (1997) k tomu uvádí následující pozorování jasných kontur protagonisty (figury) oproti zamlženým existencím vedlejších románových postav (pozadí) v souvislosti se Zenem Cosinim : *Hrdinovy vnitřní monology patří k nejlepším pasážím díla. Ve styku s ostatními postavami je však Svevo rozpačitý a neutrální. Vedlejší románové postavy tak splývají do jakési anonymní masy.* (Flemrová, 1997, str. 34). Alice Flemrová (1997) taktéž hovoří u Svevových hrdinů o *touze po ctižádosti a strachu ze zesměšnění*, což jednoznačně rezonuje s učením Alfréda Adlera o pocitu méněcennosti (který často přerůstá do tzv. komplexu, tedy uceleného a typického klinického obrazu) a mechanismu kompenzace, který je taktéž tak dobře patrný na Svevových mužských protagonistech, např. na jejich literárních ambicích. To by tedy také mluvilo ve prospěch hypotézy o Svevově informovanosti o Adlerově individuální psychologii. Kromě toho se v románech objevuje binární protiklad nadřazenosti a méněcennosti – ve spojitosti s již zmíněnou návratnou postavou antagonisty, který má nad protagonistou společenskou a psychologickou převahu.

2.5. Patologie Svevových protagonistů (Zeno Cosini – Muž bez vlastností?)

„Patologie“ Svevových inettů se vyznačuje jejich jakousi inferioritou až impotencí (v obecnějším slova smyslu), aniž by však autor měl intenci vykreslit klinický případ. Neměl v úmyslu rozpracovávat symptomy jednotlivých patologií, nýbrž spíše chápat a představit tuto patologii jako hluboce a imanentně lidskou vlastnost (Maxia, 1990). Podstatné je, že Svevovi hrdinové svou jinakostí trpí a společensky na ni doplácí – zejména v mezilidských vztazích, kdy je u vytouženého objektu vždy „předběhne“ někdo jiný – méně „neschopný“, méně „inettovský“. Připomeňme také, že i Svevo se musel se svou neurózou složitě vyrovnávat. Přijmout svou jinakost a odlišnost je i pro tyto postavy velmi problematické. Jestliže byla řeč o „utrpení“ Svevových hrdinů, v této souvislosti je dosti ilustrativní citát: *„Ho un grande timore che essendo felice diverrei*

stupido“ (*Diario per la fidanzata*, cit. in: Maxia, 1990, str. 20). / „*Mám velké obavy, že kdybych byl šťastný, stal bych se hlupákem*“. (vlastní překlad)

Jedním z pravděpodobných zdrojů jinakosti, osamělosti a společenské nezakořenosti a „nemožnosti“ Svevových hrdinů (a platí to zejména pro Emilia a Alfonsa) je hyperprotektivní prostředí, z něhož vzešli. Nějaká postava z kruhu jejich nejbližších příbuzných nad nimi drží ochrannou ruku, všemožně o ně pečuje a stará se o ně, zkrátka zajišťuje jim jakýsi „kompletní servis“. U Emilia je to sestra, u Alfonsa matka. Zeno prodělává v tomto ohledu trochu jiný vývoj: ten se do náruče jistoty navrácí v rámci svého manželství: u Augusty, která je přímo *ztělesněním zdraví*, hledá vysvobození z vlastní hypochondrie, stálost a jistotu, klid, vyrovnanost a bezpečí. Bez ní by zřejmě byl ztracen (uvažovat takto hypoteticky o možných alternativách fiktivního děje si zde můžeme dovolit pouze a jedině na základě srovnání s ostatními protagonisty Svevových románů) a *skončil by* zřejmě podobně jako Emilio či Alfonso. Lze tedy říci, že Svevovi mužští protagonisté z takového prostředí vyšli a znovu je v životě hledají a potřebují je. Ženské postavy se pak rozpadají do dvou skupin: na ty, které těmto inettům potřebné zázemí vytvořit dokáží a na ty, které jim je nedokáží nebo nechtějí poskytnout. Svevovi mužští protagonisté jaksi nevědomě inklinují k ženám druhého typu a vyhledávají je (Angiolina, Anetta, Ada), tyto ženy je přitahují proto, že mají vlastnosti, které jim, mužům, chybějí: ctižádostivost, cílevědomost, někdy živočišnost až dravost. Taková párová konstelace však samozřejmě nemůže fungovat. Zeno Cosini měl v tomto směru jako jediný „šťěstí v neštěstí“ – návrh manželství s Adou neuspěl, a tak bere zavděk Augustou, jež je typem ženy, kterou sice sám o sobě nevyhledává, ale kterou potřebuje.

Zeno (podobně jako jiní jeho „bratři“) se vyznačuje značnou pasivitou až povolností co do řízení otěží svého života. Nic se od něj nečeká, nic se po něm nechce. Téměř absence nějakého explicitního volního aktu, jak bylo zmíněno na jiném místě, Zena přibližují až k podobnosti s jakousi loutkou, za jejíž nitky tahá vždy někdo jiný a o jejímž osudu také rozhodují jiní. Navíc i jako loutka by byl spíše neurčitým stážistou – nebýt jeho *vědomí*. Jeho *vědomí* je tím posledním a jediným, co mu zbývá, aby se nestal úplným *mužem bez vlastností*. Zeno se nezapojuje do akcí a okolního dění, není tedy aktérem,

a proto se stává svědkem. Zeno svět kolem sebe dobře zná, takže vnímá svou jinakost a cítí se v pravém slova smyslu jako outsider, ale na druhé straně mu jeho distance umožňuje tyto události glosovat, zpracovávat a analyzovat. Zenova pasivita a neúčast na věcech vnějších mu dává možnost soustředit se plně na své vědomí. Jeho vědomí však není homogenní a čitelné, nýbrž rozpadá se na jednotlivé vrstvy a variety v horizontálním i vertikálním slova smyslu: „*Ma di quale coscienza si tratta? Non è una coscienza classica, omogenea e trasparente che parla l'unica lingua corretta, è piuttosto una coscienza eterogenea e precaria che parla molti dialetti.*” (Guglielmi, 1986) / „*Ale o jaké vědomí se jedná? Není to klasické, homogenní a transparentní vědomí, které hovoří jediným oficiálním jazykem, je to spíše vědomí heterogenní a neuchopitelné, které hovoří mnoha dialekty.*” (vlastní překlad)

Spíše než o „nemoci“ lze u Sveva asi hovořit o patologii - přestože se objevují i názory, že Zeno je ve své patologii vlastně zdravější než ostatní (David, in: Briosi, 1975.) Svevo totiž, řečeno slovy Alice Flemrové, *postupně posunuje hranice světa nemocných, aby nám nakonec ukázal absurditu zdravého světa (...)* (Flemrová, 1997, str. 56). Italo Svevo právě relativizuje onen „svět zdravých“. Jeho koncepce patologie není normativní. Pro něj už není „zdravý“ ten, kdo je dejme tomu společensky nebo pracovně úspěšný, tedy v očích jiných „někdo“, nýbrž ten, jehož osobnost je kompaktní a konzistentní, která tedy tvoří jeden celistvý uzavřený svět. Toto zřejmě ukazuje právě na příkladu Guida, Zenova souputníka a později pracovního kolegy, atraktivního a společensky velmi úspěšného mladíka, jehož odvrácená strana je však plná rozporů, nejistoty a zoufalství. Zeno vlastně nechce, aby ho lékař „vedl do světa zdravých“ – on si své patologie naopak užívá. Svevo zde tedy Zenovými ústy vyslovuje myšlenku relativity dichotomie normality a patologie, zdraví a nemoci. To, co se v nějaké situaci jeví jako zdravé, normální, čili plauzibilní, se při bližším zkoumání může projevit jako patologie. Toto prvoplánové „zdraví“ pak nemusí mít dlouhého trvání (viz např. komentář ke Guidově hře na housle, který uvádí Flemrová, 2004, na str. 57-58). Hranice normality a patologie následně dostává novou dimenzi – posunuje se spíše k pojmům „přiměřenosti a patologie“

(viz výše uvedený příklad, jak Guido hraje na housle Bacha „příliš dobře“), z čehož vyplývá, že „přílišné zdraví“ nakonec taky není „normální“, čili přiměřené.

Podobná dichotomie se odráží rovněž od Adina onemocnění štítné žlázy – Basedowovy choroby. K okruhu jejích příznaků patří mimo jiné (fyzicky evidentní projevy, jako je exoftalmus, struma, vypadávání vlasů) také zvýšená aktivita až agitovanost. Zeno, který se o tuto Adu kdysi ucházel, nyní představuje se svou ležérností její pravý protipól. Svevo zde ukazuje, že jde o dva fundamentální mody lidské existence (akcentovaně aktivní a akcentovaně pasivní přístup k životu), které se však nacházejí v určitém kontinuu. Hypotetický „optimální“ modus se nachází zřejmě někde mezi nimi a každý inklinuje k některému z těchto dvou pólů.

Stejně jako patologie jsou jedním z důležitých témat léky a léčiva obecně – viz například pasáž ve *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho*, jak Zeno fundovaně „radí“ Guidovi ohledně prostředků vhodných k sebevraždě. V románu *Una vita* jsou celé pasáže věnovány tomu, jak matka s odporem polyká léky předepsané lékařem – nebo to vůbec tvrdošíjně odmítá.

U Sveva se objevuje (mimo jiné) návratná postava lékaře, která má protektivní a otcovské rysy. Zeno Cosini má neustále výčitky svědomí, že nepřivolal lékaře, když jeho otec umíral, Emilio Brentani taktéž zapomíná vyhledat lékaře, který by zachránil jeho sestru. Postava lékaře je taktéž výrazná v románu *Una vita*, kde léčí těžce nemocnou Alfonsovu matku, která ho vůbec neuznává a odmítá dodržovat jeho pokyny. Postavě otce je věnováno hodně místa ve *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho*, kde Zeno odhaluje svůj komplikovaný vztah k otci. Racionálně se snaží přesvědčit sám sebe o svém pozitivním vztahu k němu, ale ve chvílích, kdy racionální a vědomá kontrola poleví, jasně vysvítá, jak to ve skutečnosti je.

Kromě toho se v románech objevuje rekurentní motiv smrti blízkého příbuzného, který je vždy spojen s pocity viny. Zatímco smrt Alfonsovy matky a smrt Emiliovy sestry je pro protagonistu tragickou ztrátou „mateřské“ postavy (a to i v případě Emiliovy sestry) a je provázena jeho pocity viny vůči dané osobě, smrt Zenova otce s sebou navíc nese trauma ponížení, ale současně ještě i ulehčení (není bez významu, že teprve po otcově smrti je Zeno schopen

se oženit). Skoro se zdá, jako by to snad Svevo takto „spravedlivě“ rozdělil – v prvním románu nechá zemřít matku, ve druhém sestru a ve třetím otce. Tato vysoká mortalita příbuzných (necháme-li stranou smrt Alfonsovu) má vždy za následek ještě větší osamění hlavního hrdiny a, jak už bylo zmíněno, jeho pocity viny. V Alfonsových očích umírá jeho matka na zanedbání synovské péče a synovské lásky (nelze přehlédnout její negativní reakci, když se jí Alfonso svěřuje se svým vztahem k Anettě, taktéž nelze přehlédnout, že matka by zřejmě chtěla, aby jí Alfonso „zůstal věrný“ – říká mu, že si ho žádná žena stejně nezaslouží). Amalia jistě neumírá vlivem intoxikace psychotropními látkami, ale vlivem „skandálního odhalení“ jejích snů, vlivem Emiliovy reakce plné despektu a také vlivem bratrova naprostého nezájmu o její osobu po navázání vztahu s Angiolinou. Naopak v Zenově otci odchází silná postava a ještě i těsně před smrtí stihne uštědřit „poslední kopanec“ synovu sebevědomí. (Jakkoli je to fyziologicky nevěrohodné, scéna umírajícího otce dávajícího synovi políček má nesmírný symbolický význam – otec je i jako umírající stařec stále silnější než Zeno a dává mu tím najevo své opovržení). Poněkud jiná je smrt Guidova – ten umírá jaksi nechtěně, nešťastnou náhodou, poté, co chtěl demonstrativním suicidálním pokusem dát svému okolí na vědomí, že žádá jeho pomoc a intervenci, chce-li ho uchovat při životě.

Kromě toho je dalším zajímavým tématem náhled Svevových protagonistů na konečnost vlastní existence. Zatímco Alfonso a Emilio relativně „mají čas“ a nikam nespěchají, Zeno sice taky nikam nespěchá, ale už je si velmi dobře vědom toho, že jeho čas je konečný, což místy přerůstá až do tanatofobie – úzkosti ze smrti. Alfonso a Emilio přeskakují z mládí přímo až do podzimu své „presenilní existence“, čas pro ně plyne pomalu a jeho plynutí téměř nevěnují pozornost, Zeno Cosiniho uplývající čas znervózňuje a takřikajíc odměřuje zbývající čas svého života dýmem z posledních cigaret.

Svevo ve *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* záměrně neuvádí, co vlastně terapeut o svém pacientovi soudí, a přenáší na čtenáře odpovědnost interpretovat předložený dokument – Zenovu vlastnoruční autobiografii. Zeno také nereprodukuje svůj život obecně, nýbrž zaměřuje se na svou „patologii“, což je vlastně i výchozím podnětem k napsání pamětí. Mezi řádky však vysvítá,

že vlastně ani není jasné, zda Zeno není „zdravější“ než jeho lékař – čtenář by neměl soudit příliš přísně a bez kontextu: *Giudicate Zeno, ci dice insomma Italo Svevo, voi ne avete un diritto, ed egli si presta al gildo, man non credetevi superiori a lui: voi non valete più di lui!* (Pouillon, in: Briosi, 1975, str. 195)^{XIV}. / *Sudťte Zena, říká nám Italo Svevo, máte na to právo a on k tomu přímo vybízí, ale nepovažujte se za lepší než on!* (vlastní překlad)

Lékař se snaží Zena a jeho symptomy „vtěsnat“ do nějakého konkrétního klinického rámce, aby ho vůbec mohl začít léčit a „uzdravovat“. Tomu se však Zeno zpěčuje. Nechce být označen psychiatrickou nálepkou a za každou cenu vyhovět klinickým normám, aby se mohl „navrátit mezi zdravé“ – vtěsnat se do rámce pojmu „zdraví“. Skutečné, absolutní „zdraví“ totiž podle něj neexistuje: *La salute assoluta manca.* (Maxia, 1990, str. 42). Raději si uchová „svou“ neurózu, než aby se musel přizpůsobit sociálnímu konformizmu a obecně platnému schématu zdraví. Kromě neuróz a psychogenních poruch se v díle objevují i „skutečné“ organické patologie – viz např. Basedowova choroba Zenovy švagrové Ady.

Podle lékaře může totiž člověk být buď zdravý, nebo nemocný. Neexistuje nic mezi tím. Podle něj otázka zdraví či nemoci nepřipouští relativitu a jakékoli nuance. Tyto exponované binární koncepty mohou skrývat právě kritiku psychoanalýzy a její neschopnost uchopovat „fenomény fenomenologicky“ a vidět je v jejich komplexnosti. Na druhé straně však psychoanalýza ve své poměrně exaktní a anti-fenomenologické metodě dokázala zrelativizovat hranici mezi normálním a patologickým. Ve své *Psychopatologii každodenního života* Freud ukazuje, že naše běžné tzv. chybné výkony jsou nevědomě motivované. Jinými slovy: psychoanalýza začala přisuzovat jevům běžně se vyskytujícím v každodenním životě „psychologický význam“ a motivovanost. Dokazuje, že především chybné výkony nelze považovat za náhodné či nahodilé (Zeno např. „omylem“ nepřijde na Guidův pohřeb, protože si ho „splete“ s nějakým jiným pohřbem, nebo „zapomene“ podat nemocnému otci léky...).

Zeno Cosini, který má za úkol se ze své neurózy vyléčit (vlastně ho do sanatoria a do terapeutické léčby „posílá“ jeho manželka), se však ani vyléčit nechce. Svou neurózu si přímo chrání a hýčká, v jejím jménu přemýšlí i jedná,

na ni se odvolává i spoléhá. Zbavit se nemoci u něj znamená zbavit se *přesvědčení* o své nemoci – a to právě on nechce: „*La malattia è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione.*“ (cit. podle: Guglielmi, str. 33) / „*Nemoc je dána přesvědčením a já jsem se s tímto přesvědčením narodil.*“ (vlastní překlad)) A tak si užívá léta své zralosti ve společnosti „posledních cigaret“ (s vědomím, že je „poslední“, si cigaretu ještě více vychutnává). Zde vystupuje do popředí skutečná závislost jako projev neurózy, o čemž svědčí zmíněný fenomén *poslední cigarety* (*l'ultima sigaretta*), protože Zeno zjišťuje, že *poslední cigarety* jsou opravdu nejlepší, a tak si tento požitek dopřává znovu a znovu. Zeno uplatňuje *únik do nemoci* a v rámci něj i *zisk z nemoci* (punc „nemocného“ chrání dotyčnou osobu před přílišnými nároky okolí i sebe sama).

Zenova patologie, která se zpočátku jevila jako individuální záležitost, jako jednotlivý případ, je však záležitostí obecnějšího rázu, obecně lidský osud. Každý pokus o „léčení, uzdravení“ je marný – ať už prostřednictvím medikace či psychoterapie, jakou je třeba psychoanalýza. Lékaři slibují lidem zdraví a vyléčení – ale to je jen pokus o zařazení do normy. Zdraví je normativní pojem – „uzdravení“ jednotlivce v tomto smyslu není možné. Nikdo nemůže uniknout neuróze dané jeho osobními dispozicemi, životním stylem (v adleriánském slova smyslu) a společenskými trendy. Individuální patologie je výrazem osobního přesvědčení, jak oduší Zeno v polemice s doktorem S.: „*Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e che era una schiocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere.*“ (Maxia, 1990). / *Už dlouho jsem věděl, že moje zdraví nemůže být dáno ničím jiným než přesvědčením a že to byla pošetilost hodná hypnagogického snílka, který se chtěl spíše uzdravit než přesvědčit.*“ (vlastní překlad)

Nemocný tedy není jen (nebo právě) Zeno Cosini, nýbrž celý svět. Jeho nemoc je nemoc daná vlastní nevědomou volbou, únikem před odpovědností k životu: *É un malato di elezione, per il fatto di essere assai più che un malato immaginario. Se non guarisce dal suo male, come potrebbe sentirsi colpevole di qualcosa? Ed ecco svelarsi la componente maggiore del suo carattere: l'evasività.* (Spagnoletti, 1985, str. 173) / *Je nemocný na základě vlastní volby,*

a to je mnohem víc než imaginární nemocný. Pokud se ze své nemoci neuzdraví, jak by se mohl cítit něčím vinen? A zde se projevuje nejvýznamnější složka jeho povahy: tendence k úniku. (vlastní překlad) „Náprava světa“ není možná, stejně jako není možné uzdravení Zena Cosiniho z jeho „vybrané nemoci“. Svět se může uzdravit pouze tehdy, až ho nějaký neznámý výbuch rozmetá na kusy a nezbude tu nic, vůbec nic (parafráze). Jinými slovy: Kdyby se měl svět uzdravit, musel by celý zaniknout.

3. Dino Buzzati: Il deserto dei Tartari

(úzkost)

3.1. Ireálné nebezpečí jako trvalý zdroj úzkosti

Celý román Tatarská poušť se nese v duchu očekávaného nebezpečí a nezadržitelného toku času. Nejasné tušení zaznívá už z prvních stránek: (...) *ale to všechno přehlušovala jakási neodbytná myšlenka, cosi jako mlhavá předtucha něčeho osudového, skoro jako by se vydával na cestu, z níž není návratu / ma su tutto ciò gravava un insistente pensiero, che non gli riusciva di identificare, come un vago presentimento di cose fatali, quasi egli stesse per cominciare un viaggio senza ritorno (232 / 10)^{xv}*. Giovanniho cesta k pevnosti nese dostatek znaků úzkosti, nejasného tušení nebezpečí, neklidu, což udržuje čtenáře ve stálém napětí: (...) *s pokračujícím dnem začínal cítit lehký neklid / avvertiva una sottile inquietudine man mano che il pomeriggio avanzava (233 / 13); (...) Jaké tajemství skrývalo? (to osamělé hnízdo, tak odloučené od světa) / Quali segreti nascondeva ? (quella solitaria bicocca) (235 / 15); (...) Kůň občas tloukl nepříjemně a podivně kopyty do země. / Il cavallo batteva a intervalli le unghie sul terreno in modo antipatico e strano. (236 / 16); (...) Ale všechno obestírala jakási tajemná strnulost... / Ma tutto ristagnava in un misterioso torpore... (243 / 27); Drogův kůň zaržál. Pak se zase rozhostilo nesmírné ticho. / Il cavallo di Drogo fece un nitrito. Poi ritornò in grande silenzio. (245 / 29)*. Jak již bylo řečeno, poručík Drogo zakouší už po cestě k pevnosti jakési mlhavé tušení, že odtud není (pro něj) návratu – jinými slovy, že by se měl raději vrátit, protože život v pevnosti není pro něj, ale není toho schopen. (...) *Drogo je jen hodný chlapec, který sem nepatří, který se spletl a měl by se raději vrátit. / (...) Drogo invece fosse un bravo ragazzo fuori di posto, che aveva sbagliato i calcoli e avrebbe fatto bene a tornare. 343 / 173*) Totéž se opakuje, když stane ve společnosti kapitána Ortize před pevností samotnou: (...) *Pomalou bloudil očima po zasmušilých zdech a nedařilo se mu rozluštit jejich smysl. Napadlo ho vězení, napadla ho opuštěná královská tvrz. / Girando lentamente gli occhi,*

fissava le tetre mura, senza riuscire a decifrarne un senso. Pensò a una prigionia, pensò a una reggia abbandonata. (243 / 27). Tento obraz vězení není samoučelný – je anticipací budoucí skutečnosti, že pevnost Bastiani je skutečným vězením pro ty, které lapí do osidel absurdního a monotónního řádu svého fungování, pro ty, kteří nenajdou dostatek sil k revoltě proti této absurditě, a tak se zdánlivě dobrovolně, ale přitom spíše z důvodu nedostatku sil k vnitřní mobilizaci stávají jejím vězněm, jejím otrokem. V průběhu Drogova pobytu v pevnosti se v různých intervalech odehrají uzlové rozhovory, vyznačující se nátlakem „mezi řádky“, které však při troše vůle dávají možnost úniku z této izolace, Drogo z nich však nikdy nedokáže vytěžit povolení k odchodu, a tak svůj odchod postupně zpečetuje dobrovolným souhlasem k doživotní službě v této pevnosti. Tím „oficiálním“ důvodem je postup v kariéře a touha stát se hrdinou, k čemuž skýtá příležitost potenciálního ohrožení pevnosti ze strany pouště nepřátelskými vojsky. Poušť je zvaná „Tatarská“, snad proto, aby stále jitiřila smysly a mysli vojáků představou nájezdů bojovných Tatarů. Hranice je však už řadu let víceméně formální, a tak pouze pustá poušť, ze kteréžto strany je přístupná, je nadějí na její oprávnění smysluplnosti její existence. Poručík Drogo už od začátku pociťuje jisté náznaky, tušení, že zde k něčemu dojde, kterými autor čtenáře udržuje v trvalém napětí: (...) *Do duše se mu vkrádal ten neurčitý pocit, který nebyl s to rozluštit, snad to bylo něco hloupého a nesmyslného, jen takové tušení bez jakéhokoliv podkladu. / Il vago sentimento che non riusciva a decifrare si insinuava nell'animo; forse una cosa stupida e assurda, una suggestione senza costrutto. (249 / 35).* Stejný efekt vyvolávají i nedopovězené věty vojáků: (...) *Říká se... / Dicono... (...) že tam viděl... / di aver visto... (252 / 39).* Tajemství pevnosti, ztělesněné do historek o Tatarech, a touha po snadném hrdinství začíná „pracovat“: (...) *Připadalo mu, že cítí kolem sebe vyrůstat jakési tajemné předivo, jež se ho pokouší ovinout. / Gli pareva così di sentire crescere attorno un'oscura trama che cercasse di trattenerlo (257 / 46); (...) Jakási neznámá síla však pracovala proti jeho návratu do města, možná že vycházela z jeho vlastní duše, aniž si to uvědomoval. / Tuttavia una forza sconosciuta lavorava contro il suo ritorno in città, forse scaturiva dalla sua stessa anima, senza ch'egli se ne accorgesse. (257 / 46).* Dochází k setkání se

šikovatelem Tronkem, který je jedním z těch, kdo pevnosti „propadli“: (...) *Poddůstojník zmlkl. Drogo se na něho vyděšeně díval. Co zůstalo z toho vojáka po dvaadvaceti letech v pevnosti? Pamatoval se Tronk ještě, že kdesi na světě žijí milióny lidí jako on, kteří nenosí uniformu? / Il sottufficiale tacque, Drogo lo guardava spaventato. Dopo ventidue anni di Fortezza, che cosa era rimasto di quel soldato? Si ricordava ancora Tronk che esistevano, in qualche parte del mondo, milioni di uomini simili a lui che non vestivano l'uniforme? (262 / 54),* nicméně lekce zůstane bez dlouhodobějšího efektu, tyto úvahy Drogo rychle vytěsní, neboť i jej posedne chiméra záslužnosti vojenské služby v pevnosti, která si vybírá ty manipulovatelnější...

Potenciální, byť naprosto nepravděpodobné ohrožení ze strany severní pláně však živí v posádce dvojaké emoce: jednak je vzrušuje v jejich touze po dobrodružství, hrdinství a vojenské slávě, jednak je naplňuje úzkostí a neklidem: (...) *„Už nějakou dobu ho bez ustání pronásledovala jakási nepochopitelná úzkost: pocit, že něco zmešká, že se stane něco důležitého, co ho znenadání zaskočí. / Da qualche tempo infatti un'ansia, che lui non sapeva capire, lo inseguiva senza riposo: l'impressione di non fare in tempo, che qualche cosa di importante sarebbe successo e l'avrebbe colto di sorpresa. (373 / 217).* Potenciální vojenské ohrožení se stává magnetem úvah a směřování vojáků: jeho „akční“ aspekt jako příležitost k činu, akci, dobrodružství živí jejich otázky po smyslu života v pevnosti, jeho ohrožující aspekt neznámého nebezpečí, navíc jde-li o severní armádu, která je snad lépe vybavena než oni, naplňuje je pocity úzkosti, neklidu a nejistoty. Toto zadostiučinění, zpečetění smysluplnosti života stráveného v izolované pevnosti, zůstává však Drogovi ironií osudu odepřeno.

3.2. Fenomén uplývajícího času

Tomu, že čas (subjektivně) plyne tak rychle, zajisté přispívá i skutečnost, že Giovanni Drogo nikdy nežije přítomností, jeho pozornost, naděje a očekávání se stále obracejí k budoucnosti: jako kadet odpočítává dny, které zbývají do doby, kdy se stane důstojníkem, stejně tak po přeložení do pevnosti Bastiani odpočítává dny, kdy mu vyprší povinná základní doba pobytu. Potom už počítat přestane, protože další životní události už nemají přesné časové kontury,

ba dokonce se nakonec rozplynou v monotónním čekání na pomyslné budoucí události, které z něho udělají hrdinu. Tento přístup nutně implikuje přesvědčení, že vše podstatné ho teprve čeká a on sám má mládí a postup v kariéře stále před sebou. Mezitím uplývající čas ignoruje a stále se považuje za muže v rozkvětu životních sil. Je to dáno také monotónností vojenského života, kdy jednotlivé dny a úseky života spolu navzájem splývají, a zajisté také obklopujícím prostředím - neměnné skalní masívy, nehybná vyprahlá poušť. Tato nehybnost prostoru a absence životních událostí souvisí s absencí Drogovy aktivity – aktivity, která by směřovala proti danému řádu. Giovanni Drogo není „hrdinou“ revolty, spíše „hrdinou“ rezignace a smíření (právě proto upřednostňujeme neutrálnější označení „protagonista“ před označením „hrdina“, které s sebou přece jen nese konotace aktivity a samostatného jednání).

Den, kdy se Drogo rozhodne nevyužít první naskytnuvší se možnosti k odjezdu, je v románu jistým předělem. (...) *A přitom právě tu noc – ach, kdyby to byl věděl, asi by se mu ani nechtělo spát – právě tu noc pro něho začínal nenávratně prchat čas. / E intanto, proprio quella notte – oh, se l’avesse saputo, forse egli non avrebbe avuto voglia di dormire – proprio quella notte cominciava per lui l’irreperabile fuga del tempo. (266 / 60); (...) Ale tu se jednou skoro bezděčně otočíme za sebe a zjistíme, že za našimi zády vyrostla mříž, která nám zavírá cestu zpátky. A tehdy pocítíme, že něco se změnilo, slunce už nám nepřipadá nehybné, naopak, najednou putuje rychle, běda, už není čas je zastavit, už už se řítí k hranici obzoru. Zjišťujeme, že ani mraky už nelenoší v modrých zátokách oblohy, ale v úprku se vrší jeden na druhý, tak mají naspěch, a pochopíme, že čas plyne a že cesta jednoho dne musí skončit. / Ma a un certo punto, quasi istintivamente, ci si volta indietro e si vede che un cancello è stato sprangato alle spalle nostre, chiudendo la via del ritorno. Allora si sente che qualche cosa è cambiato, il sole non sembra più immobile ma si sposta rapidamente, ahimè, non si fa tempo a fissarlo che già precipita verso il confine dell’orizzonte, ci si accorge che le nubi non ristagnano più nei golfi azzurri del cielo ma fuggono accavalcandosi l’una sull’altra, tanto è il loro affanno; si capisce che il tempo passa e che la strada un giorno dovrà pur finire. (267 / 61)*

To je zkušenost známá ze života každému: do jistého věku vše ubíhá velice pomalu a jednoho dne se člověk začne podívat nad tím, „jak to všechno letí“. Ale život Giovanniho Droga dospěje k závěru ještě dříve, než bylo možné očekávat: zasáhla nemoc, a to zrovna ve chvíli, kdy po silnici mezitím vystavěné na poušti začala postupovat severní armáda směrem k pevnosti a schylovalo se k boji, na který se tu desítky let čekalo... A tak nastává paradox: vzhledem k věku by bývalo bylo Drogovi dopřáno zažít to, k čemu se celý život upínal a k čemu oproti očekávání opravdu dojde: bitvu, válečnou vřavu, hrdinství, ale nemoc ho zákeřně sklátí a jakožto nepoužitelného k boji ho velitel odvelí z pevnosti a on po cestě pryč zemře: (...) *„Jak směšně ubohé mu teď připadalo všechno to plahočení po baštách pevnosti, to ustavičné zpytování severní pláně, bažení po vojenské slávě, všechna ta léta čekání! / Povera cosa gli risultò allora quel affannarsi sugli spalti della Fortezza, quel perlustrare la desolata pianura del nord, le sue pene per la carriera, quelli anni lunghi di attesa. (414 / 277).*

Tváří v tvář blížící se smrti, kdy smrt nakonec dostává přátelskou tvář, Giovanni Drogo nakonec poznává, že nejhorším nepřítelem, kterého je třeba se obávat, není smrt, ale právě čas. K němu se ještě připojuje pochybnost o smyslu vlastního života a pocit zbytečnosti či promarněného času vyměřeného životem. Čas neplyne v tomto románu stejnoměrně, nýbrž jeho rychlost se závratně zvyšuje (Spagnoletti hovoří o *ritmo accelerato del tempo*) – a v tom spočívá jeho zrádnost. Zatímco jednotlivá léta Drogovy mladosti pomalu plynou ve spoustě kapitol, na to, aby uplynulo deset, dvacet let, na to, aby se z mladíka stal prošedivělým postarším mužem, stačí kapitola jediná. Čas se tak stává, jak píše Spagnoletti (1985), jakousi smyčkou, která se rychle stahuje kolem hrdla Giovanniho Droga, nebo jakýmsi vírem, který ho strhává do propasti, odkud není úniku – do propasti stárí, choroby a smrti. *C'è il „pattern“ che si potrebbe dire del cerchio che si stringe o dell'affondare progressivo e inevitabile nel gorgo che con orbite sempre più strette conduce all'abisso (...) (Spagnoletti, 1985, str. 559). Objevuje se zde model, který spatřujeme ve stahujícím se kruhu nebo v progresivním a nevyhnutelném ponoru, který ve zkracujících se kruzích stahuje do hlubiny (...)* (vlastní překlad)

3.3. Buzzati a Kafka: metafyzická úzkost

Literární kritik Emilio Cecchi (Frýbort 1989) údajně srovnával Buzzatiho díla s Kafkou (ve věci metafyzické úzkosti) a domníval se, že jeho díla vykazují přímý Kafkův vliv. Ovšem opak byl pravdou: Buzzati četl Kafku až poté, co s ním byl uveden do souvislosti. Ptáme se, jaké analogie mohly Cecchiho vést k jeho závěrům.

V první řadě je to existence jistého neměnného, nedefinovatelného, ale hlavně neznámého (a nepoznatelného) řádu, který se vyznačuje jistou alogičností, ba dokonce přímým rozparem s logikou. Do jeho osidel se protagonista dostává nezáměrně, vnějším řízením, ale pak už z něj není úniku. V Kafkově *Proměně* jde o „proměnu“ v jiného živočišného druhu, z čehož vyplyne nezvratitelná změna v postojích a chování ostatních k němu, včetně nejbližších. V *Procesu* je nicnetušící hrdina absurdně zatažen do vleklého procesu, který se zakládá na jakési jeho fiktivní (což bývá nejčastěji interpretováno jako metafyzické) vině. Oba děje směřují k psychickému znásilňování a fyzickému zániku protagonisty.

Nasnadě je také jistá podobnost protagonisty co do jeho vnějších sociálních charakteristik: u Kafky jde téměř vždy o úředníka, v Buzzatiho *Tatarské poušti* jde o vojáka – tedy ve všech případech jde o příslušníka nějaké mašinerie, nějakého kolektivu s pevně stanovenými pravidly (ať už jde o vojsko nebo státní úřednický aparát), o jedince vnějšími znaky (postavením, funkcí, intelektem) ničím nepřevyšujícího šed' masy, o jednoho z řady (jeho psychické charakteristiky necháváme stranou, neboť oba autoři nepodávají ve zmíněných dílech psychologický profil protagonistů, protože v rámci díla není relevantní).

Podobnost nelze upřít ani analogické barevnosti zmíněných děl (lze téměř mluvit o jakési achromatickosti), přičemž u Kafky obecně a v Buzzatiho *Tatarské poušti* dominuje (kromě žlutavých zdí pevnosti) šedá, resp. hnědá (hlavně v *Proměně*). Ubíjející a jednotvárná šed' je všudypřítomná, ačkoli v pozadí stojí docela protikladná scenerie: šed' Kafkových měst a šed' Buzzatiho skal (zde ovšem máme na mysli pouze *Tatarskou poušť*, jinak by pochopitelně došlo k chybné generalizaci, neboť to neplatí pro celé Buzzatiho dílo, na rozdíl od Kafkova).

Zejména *Proces* vykazuje s *Tatarskou pouští* další možnou analogii – a sice v přítomnosti jakéhosi bludiště (labyrintu, klece), v rámci něhož se hrdina pohybuje (město a pevnost). Ne že by z něho nemohl uniknout: ta možnost tady je a dokonce oba protagonisté dočasně unikají (protagonista *Procesu* opustí město a odjede k příbuzným na venkov, Giovanni Drogo jeden na dovolenou do rodné vsi), ale tlak výše uvedeného řádu je natolik silný, že se oba (z vnějšího pohledu) dobrovolně vracejí nazpět. Pouta onoho řádu sahají totiž i za pomyslné hranice prostoru, který by měla ovládat, protože jejich působnost v rámci prostoru se proměňuje v působnost na jedince a vtahuje ho znovu nazpět. Svou roli zde sehraje i mezitím uplynulý čas: hrdina *Procesu* zjišťuje, že o jeho „provinění“ se všude ví, a tudíž je společensky znemožněn a nemůže se jen tak přestěhovat, Giovanni Drogo naopak zjišťuje, že čas posunul životy jeho bývalých kamarádů jiným směrem (mají práci, kariéru, rodiny, děti) a že se navzájem odcizili. Svou roli sehraje také architektura labyrintu (město jako labyrint s nekonečnými schody, tajemnými půdními prostory s málo průduchy a nedýchatelným vzduchem a vojenská pevnost jako labyrint s dlouhými temnými chodbami, spoustou nevyužitého prostoru a zapovězenými částmi – např. nová pevnost). Tedy labyrint jako psychický prostor, ve kterém protagonisté bezcílně bloudí, ať už v rámci dostavování se k výsledkům pokaždé na jiné půdě nebo v rámci vojenských služeb na hradbách. Volba prostoru zde naznačuje, že tématem nejsou nevyřešené záležitosti pudů a animálních stránek (sklepy), nýbrž naopak o záležitosti metafyzické, motivační, noogenní (půda, hradby).

Rovněž nelze opominout jakousi až hororovou atmosféru těchto děl: v *Procesu* nabývají kulisy nejasných kontur městské šedi, v *Tatarské poušti* v sobě skalní masiv a přilehlá poušť obsahují potenciální hrozbu. „Hororově“ však působí zejména skutečnost, že působící síly, agens vyvolávající ohrožení, jsou neznámé, neuchopitelné, nedefinovatelné a nezařaditelné, nelze poznat jejich princip, vysledovat jejich zákonitosti, nelze předvídat, kdy (a odkud) uhoří. Jejich úder a trvalý tlak potenciální hrozby je protagonistou a jeho okolím přijímán se zarážející mírou fatality a odevzdanosti, nepokoušejí se proti působícím silám (téměř) nic podniknout – a stejně odevzdaně snášejí poněkud

násilné vyústění děje. Jakkoli je tedy podobnost obou děl vsutku zarážející, vysvítá až na rovině interpretační, nikoli na první pohled nebo co do rekvizit obou románů.

Zatímco však Kafka toto potenciální nebezpečí „pouze“ tušil, předvídal či ho vykonstruoval ve své tvůrčí imaginaci (viz níže kapitolu o Primu Levim), Buzzati žil v době, kdy společnost byla s hrozícím nebezpečím skutečně konfrontována. Válečný konflikt byl na spadnutí a objevovaly se obavy z hrozící celosvětové katastrofy. Dino Buzzati posléze prohlásil, že právě do analogické psychologické situace chtěl zasadit symbolické či potenciální ohrožení, prožívané vojáky v pevnosti Bastiani.

3.4. Topologie – pevnost jako opevnění duše

Dino Buzzati se narodil v oblasti Dolomitů a hory ho po celý život fascinovaly. Považoval je za skutečný protipól městského života, který má tendenci k neustálému vzrůstání a uspokojování potřeb konzumu. Lékem na tyto civilizační neduhy je právě život uprostřed majestátních velehor. Jenom tam může člověk prožít relativně šťastný a konzumem nenarušený život - člověk, jehož považuje za neblahé stvoření, *infelice per definizione*.

Románu *Tatarská poušť* dominuje impozantní kulisa pevnosti obklopené horami. Hory a pevnost jako svědkové zdánlivého bezčasí shlížejí na svět z nebetyčné výše a svažují se do vzdálených údolí, kde proměnlivá tvář lesů a polí prozrazuje cyklický čas přírody. Obraz vojenské pevnosti vysoko v horách evokuje podobně jako obrazy hradů nepřístupnost, nedostupnost, uzavřený svět a uzavřený prostor kontrastující s otevřenou scénérií velehor. V kontextu románu působí tato pevnost jako „opevnění duše“, „hradby duše“, které přijmou za své ti, kdo nenalezli dostatek síly včas odejít. Toto psychické opevnění funguje i jako jakási bariéra vůči podnětům neslučujícím se se zdejším vojenským řádem – chrání před ozvěnami života zvenčí a lidskými touhami. Hradby pevnosti, ostře strážené pravidelnými hlídkami, jasně stanovují meze vnitřního a vnějšího, zakázaného a povoleného, a kulka do zad čeká každého, kdo tuto mez překročí – ať už z jakýchkoli důvodů – bez souhlasu velitele a stanoveného ceremonálu, jako se to stalo vojákov, který před pevností uviděl vlastního koně. Podobně

jako hrad může tedy i pevnost evokovat obraz uzavřeného světa – světa s vlastním (vojenským) řádem a hierarchií, který drží své obyvatele ve své moci. Na tomto místě se asi nelze ubránit výrazu „vězení“ – ačkoli vojáci poprvé vstupují do pevnosti víceméně dobrovolně, většina z nich (v čele s protagonistou románu, poručíkem Drogem) brzy podlehně racionálně nepodchytitelnému tlaku a jakémusi místnímu magnetismu a stane se jejími zajatci. Podobně jako u motivu hradu je zde dominantní (původně) obranný charakter objektu, který však v tomto případě plynule přechází v iracionální ideologii.

Fenomenologii pevnosti Bastiani pregnantně zformulovala Kateřina Bláhová ve své diplomové práci : (pevnost) *Je pevnou skrýší, útočištěm i ochranným valem před vším, co je venku, před vším neznámým, čeho je třeba se obávat a vyvarovat. (...) Je životem i osudem vojáků (...), lidí schovaných před skutečným životem v opevnění, jehož hradby i přísný řád je chrání před zlem osobní odpovědnosti, před mučivým rozhodováním, jak se zachovat v nepředvídatelných situacích, které s sebou lidský život přináší.* (Bláhová, 1998, str. 60).

Pro obraz pevnosti v románu *Tatarská poušť* je charakteristická vertikální dimenze. K pevnosti vede cesta nahoru – vine se po křivolakých úbočích a nad srázy propastí. Příchozímu je třeba překonat dlouhou cestu a značný výškový rozdíl (a z výšky se nikdy snadno nesestupuje), aby posléze bloudili v labyrintu pevnosti, a tudíž ve slepé uličce labyrintu života a labyrintu své duše. Vertikální směr cesty souvisí s aspirací, vůlí a hledáním smyslu života. Dominantní vertikálnost je doplněna komplementární horizontálou rozlehlé Tatarské pouště, která se rozprostírá pod pevností jako na dlani a sahá až k obzoru.

Pevnost dokáže duši „zabetonovat“ a ochránit ji před spoustou traumat, pochybností a elemenárních lidských starostí. Před čím však ochránit nedokáže, je neuchopitelná a nedefinovatelná úzkost, kterou nezadrží ani betonové hradby pevnosti, ani jasně stanovený řád a každodenní vojenské rituály, které v dlouhodobém horizontu otupují a ubíjejí svobodné myšlení a invenci vojáků. Nenápadně jako stín se tiše vkrádá mezi vojáky, plouží se temným labyrintem chodeb a zachvacuje duše těch (málo) vojáků, kteří, semleti soukolím neustále

se opakujících rituálů, ještě neotupěli úplně. Giovanni Drogo takto disponovaný je. Ještě se úplně nestal loutkou a bezduchým stážistou každodenních výjevů. Tento vojenský řád a zdejší rituály sice vnáší jasnou strukturu do jednotvárných dnů, ale současně odkrývá i svou bezednou prázdnotu.

Život ve „skalním hnízdě“ - pevnosti Bastiani popisuje Dino Buzzati pomocí vyvážené, bohaté syntaxe, v textu se vyskytuje hodně adjektiv, která konkretizují vlastnosti objektů a jevů, a vytvářejí tak u čtenáře komplexní, téměř až smyslově fotografický vjem. Z textu pro pozorného čtenáře vystupují zejména akcentované zrakové a sluchové vjemy. Dlouhé pasáže jsou věnovány zvětšující se černé skvrně v dáli na obzoru Tatarské pouště, několikrát autor hodně prodlívá u popisů přibližujících se postav (pomalost jejich pohybu a jejich záhadná, zatím neobjasněná identita zvyšuje u čtenáře napětí, ať už jde, jak se posléze ukáže, o zbloudilého koně, o severní armádu, která přichází s cílem vyznačit hranice – nebo nakonec o skutečného nepřítele) nebo nejasného mihotavého světla v dálce noční tmy. Nelze opomenout ani rekurentní motiv pozorování dalekohledem – vojáci neustále sledují dalekohledem obzor Tatarské pouště s neutuchající nadějí, že se „snad v dálce vynoří něco“, co vnese oživení do monotónního koloběhu života v pevnosti a dá jejich tamějšímu pobytu smysl. Komplexní čtenářský vjem doplňují i údaje typu praskliny na stropě nebo proleženého důlku na lůžku Giovannihho Droga.

Hned za dominantními vizuálními prvky následují prvky auditivní - od pregnantního popisu zvuku vojenských trubek až po rytmické šplouchání cisterny (*Zbylo po něm tíživé ticho. Plesk! Ozvala se za zdí voda v cisterně. / Rimase un greve silenzio. Ploc! fece dietro al muro l'acqua della cisterna. 406 / 266*), jasný zvuk polnic, zpěv ptáků, zaržání koně, vrzání dveří, prásknutí dveřmi. V románu často někdo naslouchá něčím krokům – přibližující se nebo vzdalující se kroky doplňují atmosféru situace a mají často prediktivní význam, např. při krátké dovolené u matky po čtyřech letech služby naznačují právě kroky navracejícího se Giovannihho Droga, na které matka už nereaguje tak jako dříve, že čtyři roky služby v pevnosti v něm změnily něco zásadního a mezi ním a jeho dřívějšími přáteli, známými a láskami (Marie) vyrostly hradby odcizení. (*Matka ve skutečnosti neodpověděla, synovy noční kroky už ji nemohly probudit jako*

dříve, zněly jí teď cize, skoro jako by se jejich zvuk časem změnil. Kdysi k ní jeho kroky doléhaly ve spánku jako poplašné znamení. Žádný jiný noční hluk, třebaš hodně silný, ji nedokázal probudit, ani vozy dole na ulici, ani dětský pláč, ani vytí psa, ani houkání sovy, ani déšť nebo praskání nábytku. Vzbudily ji jedině jeho kroky (...) / In verità la mamma non aveva risposto, i passi notturni del figlio più non la potevano destare come una volta, si erano fatti come estranei, quasi il loro suono fosse col tempo cambiato. Una volta i suoi passi la raggiungevano nel sonno come un richiamo stabilito. Tutti gli altri rumori della notte, anche se molto più forti, non bastavano a svegliarla, né i carri giù nella strada, né il pianto di un bambino, né gli ululati dei cani, né le civette, né l'imposta che sbatte, né il vento dentro le gronde, né la pioggia o lo scricchiolare dei mobili. Soltanto il passo di lui la svegliava (...), 350 / 184)

Tajemný magnetizmus pevnosti se už nyní na něm definitivně podepsal a vytvořily kolem něho bariéru, která mu znemožňuje vrátit se domů a pokračovat v životě, jaký žil předtím. (...) (a oba si uvědomili, že je všemu konec. Zase si byli tak vzdáleni, otevírala se mezi nimi propast, marně natahovali ruce, aby se jeden druhého dotkli, propast se každou vteřinu rozšiřovala. Giovanni pochopil, že má Marii pořád ještě rád a že miluje její svět: ale všechno, co tvořilo součást jeho bývalého života, mu teď bylo vzdálené; nepatřil už k tomuto světu a jeho místo snadno obsadil někdo jiný. Pozoroval jej teď zvenčí a cítil při tom lítost, ale vrátit se do něj mu bylo zatěžko; nové tváře, jiné zvyky, nové žerty, nová úsloví, v nichž neměl cvik. Tohle už není jeho život, pustil se jinou cestou, bylo by hloupé a zbytečné vracet se zpátky. / (...) ed entrambi si accorsero che tutto era finito. Adesso erano di nuovo lontani, fra essi si apriva un vuoto, invano allungavano le mani per toccarsi, ad ogni minuto la distanza aumentava. Drogo capiva di voler bene ancora a Maria e di amare il suo mondo: ma tutte le cose che nutrivano la sua vita di un tempo si erano fatte lontane; un mondo di altri dove il suo posto era stato facilmente occupato. E lo considerava oramai dal di fuori, pur con rimpianto; rientrarvi lo avrebbe messo a disagio, facce nuove, diverse abitudini, nuovi scherzi, nuovi modi di dire, a cui egli non era allenato. Quella non era più la sua vita, lui aveva preso un'altra strada, tornare indietro sarebbe stato stupido e vano. (356-57 / 192)

3.5. Giovanni Drogo – další románový inetto?

Sledujeme-li jednání protagonisty románu *Tatarská poušť* Giovanniho Droga, nabízí se ve spojitosti s výše traktovanými Svevovými postavami otázka oprávněnosti jeho zařazení do kategorie *inettů*. Chybí mu schopnost prosadit se, jít za svým rozhodnutím, umět se včas a správně rozhodnout a především vytušit příležitost a chopit se jí. Jedním z dominantních rysů je jeho osamělost, málo zájmů a přátelských vazeb. Prosvítá zde i téma smyslu lidské existence: Giovanni Drogo si klade za cíl stát se hrdinou a nějak se zviditelnit a proslavit v boji proti potenciálnímu nepříteli. Během čekání na tuto čistě hypotetickou situaci však zapomene na daleko záladnějšího nepřítele, který mu zatím nepozorovaně odvál mládí a mužnost, a tím mu odebral kredit užitečného a bojeschopného vojáka, když nepřítel je konečně před branami. Cíl jeho života se tak rozplyne vniveč. Rovněž jeho násilná deportace z pevnosti před bitvou s nepřítelem, nedobrovolný sestup z hor do nižších poloh a osamělá smrt v hospodě po cestě zakončuje rámeček románu, jehož první dvě kapitoly popisují cestu plukovníka Droga vzhůru ho hor a k pevnosti. Vždyť Giovanni Drogo už ani nemá, kam by se vrátil, mimo pevnost už ani nikoho nemá a nezná, takže tato cesta, tento sestup z hor je vlastně cesta smrti. Jestliže tedy je počáteční cesta nahoru putováním plným aspirací a očekávání, cesta zpátky dolů je cestou rezignace, hořkosti a osamění.

Giovanni Drogo nejprve dlouho nevnímá uplývající čas, ale zato od určitého okamžiku (od doby, kdy se na něm začínají projevovat neklamné známky stárnutí, zdravotních potíží a fyzické deteriorace) si s drtivou silou uvědomí konečnost své existence a stává se thanatofobikem skoro do té míry jako Zeno Cosini. (*A právě v tu chvíli se vynořila z nejskrytějších koutů duše nová, strašlivě jasná myšlenka: smrt. / Proprio allora dai fondi recessi uscì limpido e tremendo un nuovo pensiero: la morte. 412 / 274*) Ve finálním stádiu však načerpá neuvěřitelnou sílu ze všech protivenství, které musel překonat, a do náruče smrti vstupuje s vyrovnaností a klidem. (*A z hořké studnice dávných příkoří, pošlapaných nadějí, vytrpěné zloby čerpal sílu, o jaké se mu nikdy nesnilo. (...) A rázem se ztlumila pradávna hrůza, děsivé přízraky pozbyly svou*

moc, smrt ztratila svou mrazivou tvář a změnila se v cosi prostého a přirozeného. (...) Giovanni sbírá poslední síly, napřímí trochu tělo, rukou si upraví límec uniformy, ještě jednou se podívá z okna, jen na okamžik, na svůj poslední přiděl hvězd. Potom se ve tmě usměje, třebaže ho nikdo nevidí. / E dall'amaro pozzo delle cose passate, dai desideri rotti, dalle cattiverie petite, veniva su una forza che mai lui avrebbe osato sperare. (...) E subitamente gli antichi terrori caddero, gli incubi si afflosciarono, la morte perse l'agghiacciante volto, mutandosi in cosa semplice e conforme a natura. (...) Facendosi forza, Giovanni raddrizza un po' il busto, si assesta con una mano il colletto dell'uniforme, dà ancora uno sguardo fuori della finestra, una brevissima occhiata, per l'ultima sua porzione di stelle. Poi nel buio, benché nessuno lo veda, sorride. (414-415 / 276-278)

V tomto kontextu je třeba zmínit i další Buzzatiho román, *Láska*, kde protagonista – pro lásku k prodejné ženě – taktéž zapomíná na čas a na konečnost své existence⁶. Ani v románu *Bárnabo z hor* protagonista nedokáže splnit si svůj cíl, který si předebral (vystřelit na lupiče, když na to konečně dojde a nastane příhodná situace), stejně jako Giovanni Drogo nedokáže realizovat své možnosti - když konečně „na to dojde“, je už starý a slabý a navíc byl postupně vyšachováván novým velitelem ze hry, až byl vyšachován úplně. *Život se tedy proměnil v jakýsi žert, pro sázku z pýchy ztratil všechno. / La vita dunque si era risolta in una specie di scherzo, per un'orgogliosa scommessa tutto era stato perduto. (413 / 274)*

4. Primo Levi: Se questo è un uomo **(válečné trauma)**

4.1. Fenomén válečného traumatu

Dvacáté století přineslo kromě dalších konfliktů dvě světové války, z nichž ta druhá byla nesena koncepcemi a cíli, jež v dějinách lidstva nemají obdoby. Ideologie, která stála v jejím pozadí, proklamovala nadřazenost některých ras nad jinými a upírala jiným rasám a etnickým skupinám právo na existenci. Premisu rasové nerovnosti v této kategorické podobě a cíl „vyčistit“ svět od etnik, která vlastně vůbec nemají existovat, dosud neobsahovala žádná politická ani jiná ideologie. Nacionalistické tendence a expanzivní snahy tu sice byly vždycky, ale snaha zcela vyhladit jinou rasu zatím nikdy.

Válečné trauma je proto fenoménem teprve dvacátého století. Trauma války sice zanechávalo na vojácích stopy i v jiných válečných konfliktech, ale konfrontace s chladnokrevným násilím a programovým hromadným zabíjením, případně praktiky krutosti za účelem potěšení z lidského utrpení v takto institucionalizované a propracované podobě byly pro lidstvo něčím novým a naprosto neslýchaným. Poprvé se v takové míře objevilo programové ponižování a ledový chlad vůči lidskému utrpení.

Nejhorší válečné trauma si z druhé světové války odnášeli ti, kdo se dostali do zajetí, nebo ti, kdo prošli koncentračním táborem. Novinkou byla také samotná instituce koncentračního tábora s jeho programovým posláním. Ne že by internační tábory neexistovaly předtím ani potom, ale nikdy jindy neměly za cíl hromadné zabíjení. Je jasné, že pro ty, kdo jimi prošli, se musel zhroutit svět a systém lidských hodnot. Pobyt v koncentračním táboře nebyla „životní zkušenost, na kterou se pak už jenom vzpomíná“. Byla to rána, která zůstala otevřená po celý zbytek života. Titul poslední Leviho knihy *Potopení a záchránění* jasně hovoří v tom smyslu, že „osvobození“ z této zkušenosti není možné. Člověk, který byl ponížen až na dno svého lidství, je pak po zbytek života provázen pocitem, že tehdy vlastně přestal být člověkem, protože, jak zní implicitní odpověď na latentní otázku titulu první Leviho knihy *Je –li toto člověk*,

ponížený člověk s „mrtvou duší“, který absolvoval koncentrační tábor, „ne, to už není člověk“. Jedni přestali být lidmi následkem nelidského zacházení, druzí přestali být lidmi, protože tato zvěrstva prováděli.

4.2. Maligní agrese jako specifický lidský jev

Na tomto místě se na chvíli zastavíme u moderních koncepcí agrese, které souvisejí právě s praktikami druhé světové války. Konrad Lorenz, autor etologické teorie agrese, zdůrazňuje, že agrese proti jiným biologickým druhům se projevuje u řady zoologických druhů (a nemusí jít zrovna o predátory). Naopak vnitrodruhová agrese, agrese obrácená proti příslušníkům vlastního biologického druhu, se nevyskytuje nikde jinde než u člověka. Tato agrese je jaksí v rozporu s logikou přírodních zákonů, protože v darwinovském boji o přežití a konkurenci druhů v přírodním výběru přežívá jeden druh na úkor jiného, který vykazuje horší adaptaci na proměny prostředí a ani darwinovská koncepce nepočítá s vnitrodruhovou konkurencí.

Moderní teorie (Čermák, 1999)^{XVI} rozlišují agresi instrumentální a afektivní neboli emocionální. Instrumentální agrese je prostředkem, jak dosáhnout určitého cíle nebo docílit uspokojení určité potřeby, zkrátka je nástrojem jednání majícího konkrétní cíl eliminace nedostatku. Emocionální (afektivní, hostilní) agrese se vyznačuje přítomností silné negativní emoce a tato agrese už není nástrojem, nýbrž cílem sama o sobě. Erich Fromm bere v potaz cíl agrese (v této době už odzvonilo zjednodušeným behavioristickým schématům frustrace – agrese) a rozlišuje benigní a maligní agresi. Tato maligní agrese není tedy prostředkem k dalšímu cíli, je cílem sama o sobě, je to zcela samoúčelná agrese⁷. Proto se i v Leviho dílech hovoří o tzv. „zbytečném násilí“.

Už Milgramovy experimenty (v roce 1974) ukázaly šokující skutečnost, jak významnou roli v provozování násilí hraje poslušnost vůči autoritě – agresi z rozkazu vyšší instance bude provádět většina lidí. Kromě vojenské hierarchie a příslušnosti k masové instituci zde hrála roli také poslušnost a manipulace.

Destruktivita fašistického systému byla umožněna i precizně propracovanou strukturou systému vojenské moci s jeho důmyslnou hierarchií, v němž byla nejvyšším zákonem absolutní poslušnost a manipulace směrem

odshora dolů. Do tohoto systému dobře zapadá i koncepce *autoritářské osobnosti*⁸ – rysy autoritářského chování vykazuje v Leviho textech řada nacistických pohlavárů, ale i jejich kolaborantů – příslušníků takzvané šedé zóny. V nacistické mašinerii docházelo také k řadě skupinových jevů – o to vyhraněnějších, že šlo o vojenskou instituci s přesně definovanými hierarchickými vztahy. V případě násilných praktik docházelo k rozptýlení zodpovědnosti – příkazy přicházely shora (vykonavatelé těchto příkazů vykazovali slepou poslušnost vůči svým nadřazeným, později se hájili, že „nevěděli“, co vlastně dělají, kam lidi posílají) a jejich neuposlechnutí se zpravidla trestalo jednoduše a okamžitě – smrtí – pro výstrahu ostatním. Strach z trestu byl tedy jedním ze základních nástrojů, jimiž si systém zaručoval poslušnost. Svou roli jistě hrálo také vědomí příslušnosti k dominantní skupině (která je silnější a je u moci), která tyto aktivity zaštiťuje a institucionalizuje.

Reprezentanti fašistického systému, se kterými Primo Levi konfrontuje své čtenáře, vykazují následující více či méně shodné psychopatologické rysy: povrchnost (někdy i povrchní osobní kouzlo), akcentovaný pocit vlastní hodnoty v konfrontaci s jinými, potřeba stimulace nebo náchyllost ke stavu nudy a tendence dopřát si zábavu či povyražení na úkor druhých, tendence komandovat druhé a manipulovat s nimi, absence výčitek svědomí a pocitů viny, plytké emoce, necitelnost a absence empatie (anetická psychopatie, tj. neschopnost vyšších citů), impulzivita a chladnokrevnost.

Nyní se ještě jednou vrátíme ke koncepci *autoritářské osobnosti*⁹, neboť ta je zejména u vojska dost typická. Jednou z patologických reprezentací autority je tzv. *vojensko-industriální osobnost*. Ta velmi úzce souvisí s etnocentrickými postoji (hostilní postoje vůči jiným etnikům, než je vlastní) a stereotypy ve vnímání (stereotyp maskulinity, stereotyp Žida a Árijce), zdůrazňováním slepé poslušnosti na úkor iniciativy a samostatného uvažování. K tomu patří atmosféra nenapadnutelnosti vyšších velitelů a naopak tvrdé postihy osob na nižším stupni vojenské hierarchie. Často se také zdůrazňuje těsný vztah mezi autoritářstvím a obsesivními rysy, což se může projevovat různými druhy ritualizovaného chování, včetně šikanování, ponižování a impulzivního zabíjení. Typ militaristické

osobnosti se častěji vyvíjí u jedinců, kteří byli v dětství socializováni krutými výchovnými prostředky a manipulováni v duchu nějaké ideologie.

4.3. Pojetí důstojnosti člověka v díle Prima Leviho

Jedním ze znamení, jimiž se pobyt v lágr podepsal na těle i duši Leviho a ostatních přeživších, bylo jejich číslo, které jim bylo vytetováno na paži. Člověk se v lágru stává číslem, kusem. Při nástupu vězňů se strážmistr ptá: *Wieviel Stück?* Snahou je dále, aby vězni ztratili své individuální fyzické znaky a co nejvíce zapadli do masy *häftlingů*. *K čemu by jim bylo rozeznávat naše obličeje? Pro ně jsme „Kazett“, jednotné číslo středního rodu. / Chi potrebbe distinguere i nostri visi? per loro noi siamo „Kazett“, neutro singolare. (130 / 153)^{XVII}* Už během transportu se do stísněných vagónů vlaků, nacpaných lidskými těly, plíživě vtírá myšlenka smrti: *Tehdy v té osudové chvíli jsme si řekli věci, které se mezi živými neříkají. / Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, cose che non si dicono fra vivi. (17 / 19)*

V textu se často objevuje pojem důstojnosti člověka. Ta byla v táboře pošlapána natolik, že z lidí se staly rezigňované vyzáblé loutky, a jejich otupělost označuje Levi jako „smrt duše“. *Smrt zasáhla dřív naše duše než naše anonymní těla. / (...) spenti nell'anima prima che dalla morte anonima. (57 / 68)* Jejich duše jsou mrtvé, hudba je poháněna jako vítr uschlými listy a stává se jejich vůlí. *Svou vůli už ztratili (...) / le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche, e si sostituisce la loro volontà. Non c'è più volontà (...) (52 / 62). (...) nejsem už dost živý, abych se dokázal zabít. / (...) non sono più abbastanza vivo per sapersi sopprimere. (154 / 181)* Nejkrásnější mezi lidské důstojnosti je zachovat si svou hrdost tváří v tvář smrti: *Jen málokdo dokáže jít na smrt důstojně, a často ne ten, od koho by to člověk očekával. Jen málokdo dokáže mlčet a respektovat mlčení druhých. / Pochi sono gli uomini che sanno andare a morte con dignità, e spesso non quelli che ti aspetteresti. Pochi sanno tacere, e rispettare il silenzio altrui. (16 / 18)* V textu se často objevuje myšlenka „dotknout se dna“: *Dotkl jsem se tedy dna. / Eccomi dunque sul fondo. (37 / 42); A tak pochopíte dvojí význam výrazu „vyhlazovací tábor“ a bude vám jasné, co míníme větou „dotknout se dna.“ / Si comprenderà allora il duplice significato*

del termine „Campo di annientamento“, e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo. (27 / 30)

Navzdory veškerému ponížení a pošlapání lidské důstojnosti se setkává s obecným opovržením modlitba starého Kuhna, který po selekci děkuje Bohu za to, že nebyl vybrán on a že na smrt půjdou jiní lidé. *Kdybych byl Bůh, vyplivl bych Kuhnovu modlitbu na zem. / Se io fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn. (140 / 164)*

Primo Levi cituje spoustu lágrových nápisů, které se na vězně šklebí z nejrůznějších míst a jsou krutým výsměchem lidské důstojnosti. Jejich obsah se zpravidla týká smysluplnosti práce a osobní hygieny, což v kontextu lágru vyznívá opravdu dost absurdně. Např. *La propreté, c'est la santé* (Čistota – půl zdraví); *Eine Laus, dein Tod* (Veš je tvoje smrt); *Nach dem Abort, nach dem Essen / Hände waschen, nicht vergessen* (Po použití záchodu a před jídlem si nezapomeň umýt ruce); *Arbeit macht frei* (Práce osvobozuje); *Wassertrinken verboten* (Zákaz pití vody) – vězni sužovaní palčivou žízní se nesmějí napít vody, protože je to „zakázáno“. Kohoutek, ze kterého odkapává voda, která se nesmí pít, současně naznačuje uplývání času: čas plyne pomalu, ale nezadržitelně, a odměřují ho stékající krůpěje vody: *Čas běží kapku po kapce. / Il tempo passa goccia a goccia. (21 / 23)*. Vězni vysvlečení donaha přicházejí o věci, které dotvářely jejich identitu: oblečení, šperky, ba dokonce i boty a vlasy. Ztrátu vlasů mnozí vnímají jako velmi zásadní gesto ponížení. Boty pokud možno ještě smíchají dohromady, aby ti, co je budou obouvat po nich, trpěli alespoň tak, že budou mít každou botu jinou. (...) *dospěli jsme až na dno. Níž už se nedá klesnout: nelze si představit ubožejší úděl. Nic tady není naše: vzali nám šaty, boty, dokonce i vlasy. / (...) siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. Nulla più è nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli. (26 / 29)*. Dále Levi podotýká, jak snadné je poslat člověka, který už přišel o všechno, včetně své důstojnosti a identity, na smrt: *A ted' si predstavte člověka, kterému zároveň se všemi jeho drahými lidmi odejmou i jeho dům, jeho zvyky, prostě všechno, doslova všechno, co vlastní: bude to prázdný člověk, odsouzený k utrpení a k uspokojování fyzických potřeb, člověk, který pozbude*

důstojnosti i soudnosti, protože ten, kdo přichází o všechno, často ztrácí i sám sebe. U takového člověka lze pak snadno rozhodnout o jeho životě a smrti bez ohledu na všechna lidská měřítka (...) / Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, pouiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, di perdere se stesso; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana (...) (26 / 29-30) Vězni samozřejmě přicházejí i o jméno, stávají se bezejmenným číslem a jakýmsi novým (živořícím) živočišným druhem lágrového vězně. Namísto toho všeho „dostanou“ novou identitu, spočívající v nyní už šestimístném čísle, které jim vytetují na levou ruku coby znamení smrti. *Häftling: naučil jsem se, že jsem häftling. Jmenuji se 174 517; pokřtili nám a až do konce života budeme mít na levé ruce vytetované znamení. / Häftling: ho imparato che io sono un Häftling. Il mio nome è 174 517; siamo stati battezzati, porteremo finché vivremo il marchio tatuato sul braccio sinistro. (27 /30).* Jiný „kolega“, s nímž se autor setkává ve čtvrté kapitole, žije pod identitou „Null Achtzehn“, jak ho také ostatní oslovují: *Jako by si všichni uvědomili, že jenom člověk je hoden jména a že Null Achtzehn už není člověk. Myslím, že sám své jméno zapomněl, nebo se alespoň tak chová. Když mluví, když se dívá, vypadá, jako by byl uvnitř prázdný, jako by už nebyl nic než obal, jako slupičky, prázdné krunýře brouků na břehu rybníka, připoutané jediným vláknem ke kameni a zmítané větrem. / come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è più un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come se così fosse. Quando parla, quando guarda, dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro, come certe spoglie di insetti che si trovano in riva agli stagni, attaccate con un filo ai sassi, e il vento le scuote. (43 / 51)*

U vězňů, zredukovaných na potácející se tělesné schránky a omezených na vůli zajistit si alespoň redukci hladu, žízně a únavy jídlem a spánkem a jediným cílem jejich chování se stává přežití, dochází k narušení vlastní tělesné integrity. Objevuje se pocit, že jim nepatří už ani vlastní tělo: *Moje tělo už*

mi nepatří. / già il mio stesso corpo non è più mio (37 / 42) U vězňů se nejprve dostavuje pocit, že v takových podmínkách je osobní hygiena a očista těla absurdní a nemá smysl. Postupem času však někteří přicházejí na to, že je to velmi důležitým projevem vitality a pro zachování vlastní důstojnosti a mravního přežití.

V závěru textu a s blížícím se osvobozením se hromadí obrazy smrti, konce a zániku: *Roztřískaná Buna leží pod prvním sněhem, tichá a ztuhlá jako obrovitá mrtvola / La Buna dilaniata giace sotto la prima neve, silenziosa e rigida come un smisurato cadavere (149 / 175).*

Vzpomínky a denní snění se vězni snaží eliminovat, stejně jako se snaží vytěsnit z vědomí negativní zážitky a traumata. Při tom se uplatňují obranné mechanismy jako přesun, vytěsnění, potlačení apod. Vězni se snaží nevzpomínat na domov a na normální život, aby se jejich utrpení nestalo ještě palčivějším. *Naše domovy jsou méně než vzpomínka / le nostre case sono meno di un ricordo. (57 / 67)* A tak postupně „zapomínají“ a jako psychickou obranu si vymazávají z paměti veškeré vzpomínky, sny o lepší budoucnosti, o naději: *Běda tomu, kdo sní. Probuzení ze sna je největší utrpení. Nestává se nám to však často a naše sny nebývají dlouhé. Jsme jenom unavená zvířata. / Guai a sognare: il momento di coscienza che accompagna il risveglio è la sofferenza più acuta. Ma non ci capita sovente, e non sono lunghi sogni: noi non siamo che bestie stanche. (45 / 52)*

Veškeré dění v lágru je neskutečně absurdní. Je třeba se přizpůsobit, snažit se o vlastní přežití, pokud možno příliš nepřemýšlet (kromě přemýšlení nad praktickými záležitostmi – nad novými zlepšováky, obchody a nad strategiemi přežití), nehledat příčiny, logiku a zákonitosti a klást si otázku „proč“. *Odtud se člověk dostane jenom komínem / di qui non si esce che per il Camino (28 / 32).*

V táboře je směsice různých národností mluvící různými jazyky, a proto dochází k mísení, splývání jazyků a ke vzniku hybridních lexikálních tvarů. Objevuje se problém nemožnosti komunikace a dorozumění: *Když promluvíme, nebudou nás poslouchat, a i kdyby nás vyslechli, nerozuměli by nám. / Se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero.*

(27 / 29) Tématu jazyka a komunikace se ještě týká problém nepopsatelnosti a nesdělitelnosti lágové skutečnosti: *A tu jsme si poprvé všimli, že se nám v naší mateřštině nedostává slov, abychom pojmenovali takovou urážku, takovou destrukci člověka. / Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa ofessa, la demolizione di un uomo.* (26 / 29) Komunikace na stejné úrovni s esesmany není možná: mezi nimi a vězni je bariéra, kterou nelze překlenout. A to nejde jen o neslučitelnost mentalit, ale o bytostné míjení podstat lidství: *Jeho pohled totiž nebyl pohled, jakým se jeden člověk dívá na druhého; kdybych dokázal vysvětlit do hloubky povahu toho pohledu, který si vyměnily skrze skleněné stěny akvária dvě bytosti, obývající různé světy, dokázal bych zároveň vysvětlit podstatu velkého šílenství třetí říše. / Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso le pareti di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l'essenza della grande follia della terza Germania.* (113 / 134)

Nyní si ještě krátce všimneme jazykové stránky díla. V textu *Je-li toto člověk*, který ještě nemá esejistický charakter jako pozdější *Potopení a záchránění*, si Primo Levi libuje v zámlkách. V mnoha popisovaných situacích to ani jinak nelze – o čem nelze mluvit, o tom je třeba mlčet. A tak čtenář dostává dost příležitostí k vlastní reflexi v nedokončených myšlenkách, naznačeném a nevyřčeném. *Leccos bylo mezi námi řečeno a leccos se mezi námi odehrálo, o čem je lépe pomlčet. / Molte cose furono allora fra di noi dette e fatte; ma di queste è bene che non resti memoria.* (15 / 15)

Příroda zůstává k dění v koncentračním táboře netečná. Dál se střídá koloběh ročního období, aby palčivé slunce a mrazivý zimní vzduch ještě ztěžoval neutěšené podmínky vězňů. Už transportu z Itálie do Osvětimi předchází svítání, ve kterém autor obviňuje slunce, které svým východem dopustilo to, co se tento den mělo stát. *Svítání nás zastihlo jako zrada; jako by se nové slunce přidalo k těm, co se rozhodli nás zničit. / L'alba ci colse come un tradimento; come se il nuovo sole si associasse agli uomini nella deliberazione di distruggerci.* (14 / 15)

Kniha *Je-li toto člověk* má sice z informačního hlediska svědecký charakter, ale pokud se týká jazyka, je velice čtivá (to je dáno jednak členěním textu a jednak střídáním složité syntaxe s holými větami) a bohatá na obrazy a přirovnání: hudba pohání mrtvé duše lidí *jako vítr uschlé listy / come il vento le foglie secche* (52 / 62); vězni jsou vnitřně prázdní jako *prázdné krunýře brouků na břehu rybníka, připoutané jediným vláknem ke kameni a zmítané větrem / come certe spoglie di insetti che si trovano in riva agli stagni, attaccate con un filo ai sassi, e il vento le scuote* (43 / 51); jako červi bez duše */ come vermi vuoti di anima* (74 / 87). Přítomnost otázek (latentních i manifestních v podobě tázacích vět) navozuje reflexivní charakter textu.

Styl tohoto textu je spíše zdrženlivý, vyhýbá se květnatým a vzletným frázím, je v něm patrná snaha o distanci a eliminaci emocí. Levi takto psal s přesvědčením, že zdrženlivé svědectví je účinnější než rozhořčené svědectví. Navíc se bál, že mu skutečnosti líčené v knize lidé nebudou věřit, že budou pokládat za literární fikci to, co bylo skutečné a pravdivé. *Mám v duši klid, protože jsem podal svědectví, protože jsem měl oči a uši otevřené, abych mohl pravdivě, přesně vyprávět, co jsem viděl.* (*Hovory s Primo Levim*, 2003, str. 174)

4.4. Postkoncentrační syndrom

Zkušenost koncentračního tábora jako bytostně traumatizující zkušenost spočívající ve vystavení krutému a dlouhodobému utrpení, ponižování a fyzickému i psychickému týrání vyvolává u lidí komplexní posttraumatický syndrom. Primo Levi popisuje tyto jevy především ve svých knihách *Je-li toto člověk*, *Příměří* a *Potopení a záchránění*. U vězňů je zpochybněna základní důvěra v okolní svět a v jeho bezpečí a v základní hodnoty, na kterých se tato důvěra zakládá. U některých vězňů dochází ke ztrátě autonomie a důstojnosti a objevují se trhliny ve vlastní sebeúctě. A co je opravdu paradoxní (Primo Levi se u tohoto paradoxu zastavuje v knihách *Je-li toto člověk* a *Příměří*), u vězňů se dostavují pocity viny a stud. Pocity viny se vskutku nevylučují se skutečností, že člověk byl obětí a trpěl. Tento paradoxní až absurdní jev spočívá v zahanbení z ponížení (spousta vězňů se stydí za to, jak byli potupeni); další složkou tohoto nepříjemného pocitu je stud, že člověk přežil a spousta dalších lidí nikoli – je to

pocit studu, že člověk žije na místě někoho jiného. Vždyť i při selekcích mnohdy docházelo k záměnám a náhodám, které rozhodovaly o životě lidí spíše než jejich skutečný stav a „použitelnost“. A pak nastupuje ještě jeden stud – stud nad světem.

Z textů Prima Leviho jasně zaznívá, že po Osvětimi už nemůže být svět stejný jako předtím – a to pro nikoho, nejen pro „absolventy“ koncentračních táborů. Lidstvo si musí položit otázku, jak je možné, že k něčemu takovému vůbec došlo, a vyvodit z toho obsáhlé důsledky. Osvětim a další tábory jsou přece dílem lidí – lidí, kteří náležejí ke stejné civilizaci jako ostatní, lidí žijících v civilizovaném prostředí Evropy. Nacismus je jeden z plodů západní filozofie a Primo Levi pozvedá hlas varující před tím, že tato skutečnost by se mohla znovu zopakovat.

Traumata narušují schopnost kognitivně zpracovávat nové informace, objevují se poruchy paměti, traumatizující zkušenost se vrací v podobě nočních můr a automatických vzpomínkových flash-backů. U obětí může docházet ke kompenzačním traumatu na základě psychického znecitlivění, emocionálního oploštění a stažení se, omezení všech forem sociálního kontaktu a ztrátě kontroly nad vlastní důstojností.

Po „zachránění potopených“ popisuje Primo Levi u sebe a jiných přeživších vězňů dvě specifické obavy: „nebudou nás chtít poslouchat“ a „nebudou nám věřit“. Obojí se bohužel ukazuje jako oprávněné: *Když promluvíme, nebudou nás poslouchat, a i kdyby nás vyslechli, nebudou nám věřit.* (volná parafráze, nejde o citát). Ještě během pobytu v táboře mají vězni typické sny o tom, jak chtějí lidem vyprávět o skutečnostech koncentračních táborů, ale lidé je nechtějí poslouchat: *Ale neušlo mi, že mí posluchači mě neposlouchají. Jsou dokonce naprosto lhostejní: mluví mezi sebou zmateně o čemsi jiném, jako bych tam ani nebyl. / ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, essi sono del tutto indifferenti: parlano confusamente d'altro fra di loro, come se io non ci fossi.* (36 / 74); *Proč to tak je? Proč se každodenní bolest promítá do našich snů tak trvale, do stále se opakujících scény o tom, jak vyprávíme a nikdo nás neposlouchá? / Perché questo avviene? perché il dolore di tutti i giorni si traduce nei nostri sogni così*

constantemente, nella scena sempre ripetuta della narrazione fatta e non ascoltata? (64 / 75) Totéž se děje v laboratoři, kde nelze nic sdělit ani dívkám „z civilu“, které tam pracují a které se „smradlavých Židů“ (Stinkjude) okázale štítí a odmítají s nimi komunikovat: (...) ale určitě by to nepochopila, nebo, i kdyby byla dost inteligentní a dost hodná, že by byla s to to pochopit, nemohla by snést pohled na mne, prchala by přede mnou, jako se člověk vyhýbá styku s nevyлéčitelně nemocným nebo s člověkem odsouzeným k smrti. / (...) ma certo non capirebbe, o se fosse cosí intelligente e cosí buona da capire, non potrebbesostenere la mia vicinanza, e mi fuggirebbe, come si fugge il contatto con un malato incurabile o con un condannato a morte. (154 / 181)

V této souvislosti ještě považujeme za zajímavé zmínit několik podobných rysů mezi Kafkou a jeho *Procesem*, Leviho dílem a biografií a samotnou skutečností koncentračního tábora. V rámci jednoho projektu překládalo několik italských spisovatelů starší literární díla. Primo Levi přeložil Kafkův *Proces*. Při překládání dokonce onemocněl a pak se půl roku zotavoval z deprese, kterou v něm práce na tomto překladu vyvolala. *Je to patogenní kniha. Je jako cibule, odloupává se z ní jedna vrstva za druhou. Kdokoli z nás může být souzen, odsouzen a popraven, aniž by vůbec věděl, proč. Jako by tahle kniha předpověděla dobu, kdy pouhý fakt, že je člověk žid, znamená zločin. (Hovory s Primo Levim, 2003, str. 73).* Sám Levi spatřuje mezi Kafkou a sebou několik styčných bodů: Kafka byl Žid stejně jako on, Primo Levi, *Proces* začíná nečekaným a bezdůvodným uvězněním, anabáze Prima Leviho taktéž začíná nečekaným a bezdůvodným uvězněním. Levi tvrdí, že Franz Kafka měl neobyčejnou schopnost vnímat nejasné signály a identifikovat je jako náznaky potenciální budoucí hrozby, a tak vlastně dvacet let před svou smrtí předvídal nebezpečí absurdního obvinění, procesu a trestu: *To pokřivení lágrového světa je kafkovské. V koncentračních táborech člověk neustále naráží na něco nečekaného, a to je pro Kafku zcela typické, otevřít dveře a najít za nimi ne to, co čekáš, ale něco jiného, úplně jiného. (Hovory s Primo Levim, 2003, str. 157)*

5. Carlo Emilio Gadda: La cognizione del dolore **(deprese)**

5.1. Gaddova životní traumata

V Gaddově díle figurují příbuzenské vztahy jako jakási klec, do které člověk upadá svým narozením a po celý život se z tohoto uvěznění nemůže vysvobodit. Gadda sám měl tendenci k ambivalentním vztahům (zejména k rodičům) a tato skutečnost se objevuje i v jeho díle. Svého otce současně miloval i nenáviděl: byl na něho dost fixovaný a jeho smrt ho naplnila zoufalstvím, ale na druhé straně mu měl za zlé chudobu, do které rodinu uvrhl v důsledku svých charitativních akcí. Po celý život pak měl vůči otci pocity viny. K postavě matky, k níž Gaddu (a také Gonzala) váže temné pouto oidipovského komplexu, se dostaneme níže v rámci analýzy textu.

Další výraznou příbuzenskou postavou (svou sestru Claru příliš nezmiňuje) je jeho o tři roky mladší bratr Enrico, který zahynul ve válce jako letec. Carlo Emilio Gadda o něm hovoří jako o svém „krásném a silném“ bratrovi, který prý ztělesňoval současně mužnost a sílu, ale i neobyčejnou citlivost a inteligenci, což jsou vlastnosti, které jeho starší bratr Carlo právě postrádal. (Zřejmě mu také rodiče projevovali víc lásky, protože byl „dokonalejší“.) Navíc byl vyrovnaná osobnost, dovedl si užívat života a na rozdíl od svého staršího bratra prožíval život radostně. Carlo ho nesmírně obdivoval a pociťoval k němu cit, který (podle Gioianoly, 1987) překračoval meze „běžné“ bratrské lásky. Jisté je, že Enricova smrt představuje v Gaddově životě bod zlomu a s bratrovou smrtí v něm zemřela i jeho lepší a lidštější část. Gadda trpěl už předem mučivým strachem, že jeho bratr ve válce zemře. Podle svého deníku mnohokrát nabízel svůj život za jeho a modlil se k Bohu, aby si raději vzal jeho život, ale aby nechal žít bratra. Gadda píše, že i jako spisovatel by byl úplně jiný, kdyby neztratil milovaného bratra, a po celý život si s sebou nesl pocit, že zemřel „ten lepší“, a trpěl pocity „viny z přežití“. Připisoval si vinu za jeho smrt, přirovnával se ke Kainovi a bratra k Ábelovi. O bratrovi ve svém díle zpravidla přímo nemluví, protože, jak sám přiznává, k tomu nenašel sílu.

K rodné vile, symbolu někdejší slávy a bohatství rodu Pirobutirů, má Gadda (stejně jako románový Gonzalo) vztah veskrze negativní. Připomíná mu nešťastné dětství, řadu traumatizujících zážitků a v neposlední řadě vězení, které ho k sobě váže i v neklidném věku dospělosti. Po matčině smrti Gadda okamžitě vilu prodává a pocituje velké ulehčení, že se zbavil nenáviděného břemena.

5.2. Chronotop románu *La cognizione del dolore*

Dějištěm románu *La cognizione del dolore* je jihoamerická země Maradagal, která se ještě vzpamatovává z válečného konfliktu se sousedním Parapagalem, a v rámci tohoto širšího kontextu pak okres kolem města Serruchón, vesnice Lukones a Pastrufacio a zejména vila rodu Pirobutirů. Tato temná chátrající stavba, nacházející se o samotě mimo vesnici, působí podobně strašidelně a nepříjemně jako vila v Hitchcockově filmu *Psycho*. Vždyť ji také obývá nevyzpytatelný Gonzalo se svou matkou, který má také poněkud schizoidní rysy a i k vraždě tam rovněž nakonec dojde. Vila, obklopená habry, akáty a hrušněmi, má výraznou vertikální dimenzi, kterou umocňuje rekurentní motiv schodů. Nepůsobí nijak zvlášť horizontálně rozlehle a prostorně, ale zato je čtenář dosti často informován, jak která postava stoupá po schodech nebo po nich sestupuje. (Mimochodem Gonzalo častěji směřuje do vyšších pater, zatímco matka se zdržuje buď v přízemí, nebo dokonce sestupuje do sklepa, například když venku zuří bouře na začátku druhé části románu.)

Záběr autorova pohledu, na základě kterého si čtenář tvoří mentální představu románové scenerie, je poněkud selektivní. Vše, co víme o vile a jejím okolí, je velmi omezené: vila má několik pater, je obrostlá (nebo spíše zarostlá) několika druhy stromů, uvnitř ní je starý nábytek rozhlodaný červotočem, obec má kostel a tamější stavby se právě nevyznačují příliš velkým vkusem nebo jednotným stylem. Několik izolovaných pohledů do krajiny, kdy autor dospěje až k obzoru, má spíše charakter reflexe vlastní (Gonzalovy) bolesti na pozadí dálky sežehlé letním žářem. Jindy je však divákovi vnucena naprosto precizní optika percepce jednotlivých detailů. „Záběr“ krajiny a detailu se střídá jako figura a pozadí, střídá se myopie a hypermetropie, čočka se vyklenuje a zase

zplošťuje, pozorované objekty se přibližují a zase vzdalují a ustupují do pozadí jako reverzibilní obrazy.

Z četných odkazů v textu čtenář vyrozumí, že první část románu se odehrává v *srpnu nezměrného léta* a druhá část pak v prvních dnech zářijových. Srpnové léto je prosycené osvětlujícím a dusivým světlem. Toto světlo jako by se ztotožňovalo s časem, který je zdánlivě nehybný, ale v jeho stínu se střídají celé generace. *Och! předlouhá pouť generací, světlo! ... jež couvá... zašlé... světlo neměnného dění. / Oh!, lungo il camino delle generazioni, la luce! ... che recede, recede ... opaca ... dell'immutato divenire. (75 / 84)^{xviii}* Světlo nekonečného léta se zdá trvalé, ale při západu slunce *zabolí dech generací (75)*. U Gonzala se projevuje až jakási fotosenzitivita, jako by ho světlo a jas letního slunce provokoval k agresi. Léto je pro Gaddu časem nehybnosti, *nezměrnosti*, jeho parný dech stírá rozdíly mezi jednotlivými dny uprostřed zdánlivého nekonečna, zahlceného oslepujícím světlem beze stínu: *Cikáda na jilmu, jenž nevrhal stín, cvrkala ze všech sil k poledni, rozšiřovala jasnou bezměrnost léta. / La cicala, sull'olmo senz'ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensità chiara dell'estate. (78 / 87)* A toto nekonečné ticho *nezměrného léta* je také tichem smrti. *Podle nichž smrt přichází pro nic za nic, obklopena tichem, jako poslední mlčenlivá kombinace myšlenky. / Secondo cui la morte arriva per nulla, circonfusa di silenzio, come una tacita, ultima combinazione del pensiero. (79 / 88)* Jediným výraznějším zvukem léta je cvrkot cikád: *Vyšli na terasu, odkud bylo vidět léto, na jih i na západ. Zvony mlčely: cikády naplňovaly nezměrnost, světlo. / Uscirono sul terrazzo da cui si guardava l'estate, a mezzogiorno e a ponente. Le campane tacevano: le cicale gremivano l'immensità, la luce. (110 / 114)* Čas odměřují (a ticho protrhávají) zvuky jiných živočichů, například vrzání červotoče, kdákání slepic, cvrkání cvrčků: *Když v polích plných tmy jsou pouze cvrčci a odměřují interpunkci času tohoto světa? / Quando c'è solo i grilli, nella campagna tutta buia, a puntare il tempo del mondo? (144 / 141)*

Druhá část románu se odehrává v září, *po dlouhém období veder, o nichž všichni říkali, že nikdy neskončí. / dopo la lunga calura che tutti dicevano sarebbe durata senza fine (179 / 168)*. Se zářím přichází vítr a bouře, během

kterých Gonzalova matka jako štvané zvíře bloudí po ztemnělé vile a uchyluje se do sklepních prostor (viz výše zmíněné téma vertikality a sestupu po schodech do „nižších pater lidské duše“): *Z okénka u schodů vtrhl dovnitř průvan a uchvátil ji za vlasy (...) A ona, podobajíc se zvířeti už raněnému, které nad sebou slyší znovu a znovu znít sveřepé rohy lovců, se schoulila seč mohla do svého bídného bytí a hledala si útulek dole pod schody: sestupovala, sestupovala: do kouta. Strašlivě vítězíc nad prázdňem každého schůdku, zkoumajíc je jeden po druhém nohou a zachytávajíc se zábradlí rukama, které už neuměly držet, sestupovala, sestupovala, dolů, do tmy a vlkha dna. / Dalla finestretta delle scale, una raffica, irrompendo, l'aveva ghermita per i capelli (...) Ed ella, simile ad animale di già ferito, se avverta sopra di sé ancora ed ancora le trombe efferate della caccia, si raccolse come poteva nella sua stremata condizione a ritrovare un rifugio, da basso, nel sottoscala: scendendo, scendendo: in un canto. Vincendo paurosamente quel vuoto d'ogni gradino, tentandoli uno dopo l'altro, col piede, aggrappandosi alla ringhiera con le mani che non sapevano più prendere, scendendo, scendendo, giù, giù, verso il buio e l'umidore del fondo. (180 / 169-170)* Obraz bouře je rozveden jako obraz agresora, který ještě dále zvyšuje matčino utrpení, ba dokonce ji i fyzicky tyranizuje – drásá tělo i duši Gonzalovy matky. Po bouři pak matka zase vystupuje po schodech nahoru, aby vykonala ještě těch málo povinností, které vykonat může, například aby dala najíst navrátišším se kočkám: *Řád a milosrdenství domácnosti ji volaly nahoru. A ona, nepamětlivá už svého vlastního, ožila utrpením cizím, jako vždycky: už stoupala po schodech nahoru. / L'ordine e la carità domestici la richiavano sopra. Ed ella, dimentica della propria, si fece subito solerte dell'altrui pena, come sempre: risaliva le scale. (184-185 / 173)*

Nenápadně uplývající čas symbolizuje také červotoč, který neúnavně hryže v zaprášeném nábytku vily Pirobutirru: *(...) bylo také slyšet, jak namáhavě v ní vrže červotoč, s tvrdým a krátkým otočením, jako vývrтка, s přestávkami plnými únavy. / tantoché si udiva cigolare a fatica, con un giro duro e breve, di cavatappi, dopo stanchi intervalli. (98 / 104).* Obraz vytrvale hryzajícího červotoče se v textu opakuje vícekrát: *Červotoč jako vývrтка neustával ve svém pokroku; po každé odmlce se honem honem připomenul. / Il tarlo cavatappi*

non desisteva dal suo progresso; dopo l'accumulo d'ogni intervallo precipitava alla commemorazione di sé. (103 / 108) A tak vila zůstává víceméně v režii červotoče, který v klidu a vytrvale „pracuje“ na nábytku, který už nikdo nepoužívá: (...) tu v labilním kosmu této nepředvídané prodlevy zřetelně zaslechla červotoče, jak hryže, jak namáhavě hryže s kratičkými vrty ve starém sekretáři z ořechu, který už nedokázala odemknout. / (...) allora nel cosmo labile di questa sospensione impreveduta udiva più distinto il tarlo a cricchiare, cricchiare affaticamente, con piccoli strappi, nel vecchio secrétaire di noce ch'ella non riusciva più a disserrare. (192 / 179)

5.3. Koreláty deprese v textu *La cognizione del dolore*

První část románu je charakterizována rozvleklým jazykem, projevujícím se složitou syntaxí a dlouhými větami, který v jedné větě dokáže obsáhnout několik témat a dostat se až daleko od tématu původního. Na začátku druhé části se zběsilý tok syntaxe přechodně poněkud zvolňuje, aby pak následně zase nabral na spádu a intenzitě a znovu se „rozjel“. V některých pasážích text působí až jako logorrhea.

Tento dojem dotváří také směs různých jazyků, které se v textu objevují: italština, španělština, latina, francouzština, angličtina a němčina (v předmluvě). Gadda si zjevně libuje ve výčtech, což je patrné například na pasáži líčící umělecké styly, jichž si ve svých projektech posloužili místní architekti: *Neboť všecko, všecičko! prošlo hlavami pastrufacijských architektů, až snad na rozpoznávací znaky Dobrého vkusu. Styl umbertinský a wilhelmovský a neoklasicismus a noneoklasicismus a empír a druhé císařství i secese a styl květinový, pompejský, anjouský, egyptsko-hanbatý a coppedé-byzantský a styl kasín z karamelované sádry (...) / Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neoclassico e il noneoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato (...)* (44-45 / 61). Takže podle líčení vypadá výmluvně i místní zástavba, která spojuje různé (diametrálně odlišné a nesourodé) stylistické prvky, dávaje tak vznik

nevkusnému eklekticismu. Tato nesourodost až křečovitost je patrná například i v evokaci obrazu krajiny skrze betonový rám oken *na způsob gilotiny (vetrate a ghigliottina; 46 / 61)*, na terase, kde se panstvo opaluje ve snaze o permanentní opálení (*mozkových blan / delle meningi; 46 / 61*)).

Dominantním Gonzalovým rozpoložením je pocit marnosti, nesmyslnosti lidské existence. Každá činnost je jako ve větru *plášť / nel vento bandiera (75 / 85)*, veškeré lidské pachtění a namáhání je k ničemu. Scéna, kdy si osamělý Gonzalo, zmítaný v zející ontologické prázdnotě své duše, čte Kantovu Metafyziku mravů, působí opravdu až kousavě: *Ve své vile bez hromosvodu, zarostlé hrušněmi a následkem toho i hruškami, si poslední hidalgo četl fundament metafyziky mravů. Ha! Ha! / Nella sua villa senza parafulmine, circondato dei peri, e conseguentemente di pere, l'ultimo hidalgo leggeva il fondamento della metafisica dei costumi. Ha! Ha! (75 / 85)*

Gonzalo se marně snažil dojít k poznání skutečného smyslu a příčin věcí (*po sobě samém požadoval důvody bolesti a poznání a pravdu bolesti (...) / rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore (...); 222-223 / 204*), ale na druhé straně ani není schopen žít „jen tak“. „Člověk se musí snažit“, říkali mu. „Žít, jako to jde“, dodávali. Neměl vlohy ani pro snažení, ani pro život, jak to jde, při jejich usu býval rozpačitější než tuleň při pečení štrůdlu. (...) *Ve své zběsilé vůli dojít k prameni významů a příčin, v pohrdání povrchem a nátěrem (...) / 'Bisogna arrabatarsi!', gli dicevano. „Tirare a campare“, soggiungevano. Non aveva nessun genio per l'arrabatarsi e il tirare a campare, nel di cui uso si trovava più impacciato che una foca a frigger tortelli. (...) In certo rovello interno a voler risalire il deflusso delle significazioni e delle cause, in certo disdegno della superficie-vernice (...) (79 / 87-88)*. Gonzalo je tedy jiný než ostatní, má *odstup od světa živých / certo distacco dai vivi (96 / 102)*. Mezi ním a ostatními lidmi se rozkládá nepřekročitelná propast odcizení.

Gonzalův bolestný pohled do dálí, do krajiny je opakovaně charakterizován jako unavený a zastřený. Za maskou pedanta a lakomce se skrývá výraz hlubokého utrpení. *Díval se bolestně. ... Má matka zestárla... řekl. Pak zběsile: ... Těch let... jsem zoufalý... Poslední slova pronesl jako ve snu: a čas, jenž zazněl ze vzdálené věže, jako by znamenal: všechny skutky jsou*

dokonány. / *Guardava dolorosamente. ... Mia madre è invecchiata. ...*, disse. *Poi con violenza: Sono anni... sono disperato...* (112 / 115) Popis jeho fyziognomie (včetně vystouplého břicha, známky přejídání a kompenzace nedostatku lásky orálními požitky) naznačuje dítě, v jehož očích se zrcadlí smutek a které vzbuzuje soucit: *Obličej smutný, poněkud dětský, oči zastřené a plné smutku, nos vystupující a masitý, jako mívají zvířata střežící se lidských cest (něco mezi klokanem a tapírem): obrátil se od zahradní zídky k horám a modř za nimi: snad odtamtud, nebesa a pustiny, a nicota. / Il viso triste, un po' bambinesco, con occhi velati e pieni di tristezza, col naso prominente e carnoso come d'un animale di fuorivia (che fosse tra il canguro e il tapiro), si rivolse di là dal muretto di cinta verso la montagna, e l'azzurro oltremonte: forse, di là, i cieli e gli eremi, e nulla.* (112 / 116) Tuto bytost neuvěřitelně dráždí projevy soucitu a dobročinnosti jeho matky k jiným lidem a dětem – to pak řve a křičí jako šílený. (*urlava; gridava; pareva ammattire*; 117) Tyto výbuchy vzteku jsou však spíše (marným) voláním o pomoc: (...) *jako by ho úpěnlivě prosil: řekněte mi, co jsem to řekl! ... Bylo mi tak zle, nevšiml jste si toho? Neviděl jste, že mi bylo zle? / (...) come implorasse: mi dica che cosa ho detto! .. Stavo male! non ha veduto? Non ha veduto che stavo male?* (116 / 118) Opakují se obrazy Gonzalových očí, v nichž se zrcadlí nevysvětlitelné utrpení: *Úžas a smutek v jeho očích však byly příliš zjevné; patřily osobě, jež se bojí, která má něco, čím se musí neustále zabývat, výčitky svědomí, hrůzu před něčím, nenávisť? i za jasného dne: za zpěvu, v plnosti něžné a jako náruč rozepjaté země. / Ma lo sgomento e la tristezza erano troppo evidenti nello sguardo; di persona che teme, che ha un qualcosa che l'occupa, un rimorso; terrore, odio? anche nel sole pieno: nel canto, nella pienezza dolce e distessa della terra.* (117 / 119) Výraz jeho obličeje je chvílemi výrazem šilence: (...) *jeho rozvrácený obličej v některých chvílích prozrazoval, že už nezvládá své šílenství. / (...) il viso di lui, sconvolto, denunciava, a certi momenti, ch'egli non poteva aver ragione del suo delirio.* (202 / 188) Hostilita a předsudky obyvatel obce ukončují uzavřený kruh bolesti, ze kterého není úniku.

Gonzalo v textu několikrát zmiňuje své sny. Jsou to těžké, černé, sny jako *zmijí uštknutí*. Nenápadně se v noci připlazí a jako zmije se na něho vrhne

a svým jedem mu vpraví do vědomí to, na co se (z dětství) snažil zapomenout. Ve snech se objevuje nejasná postava matky, které jakási temná síla zabraňuje v projevech lásky, ta síla je *těžší než náhrobní kámen / piú greve che di coperchio di tomba* (119 / 121) a Gonzalo zůstává sám, opuštěný, bezbranný a osamělý.

Gonzalo opovrhne ženami – podle něj jsou to méněcenné bytosti, určené výhradně pro roli mateřství, které se však stejně mnohdy zhostí s pramalým úspěchem. *Naplnil se hněvem, výsměchem: ... ženský mozek... jakmile jim jde na třícítku... je z mramoru... jejich duše už se nehýbe. / Poi si riempí d'ira, di dileggio: ... il cervello delle donne..., se appena arrivano ad arrivare ai trenta, ... è marmo.* (120-121 / 122)

Ale ani Gonzalova matka naprožívá své mateřství příliš pozitivně. Počínaje porodem, který vnímala jako potupu a podvodné přikoří: (...) *zkrachovalý experiment útrob po podvodu přijatém v semeni; vzpouzela se trýzni, nechtěla zplodit, co nebylo její: v předlouhém a neošetřitelném ztemnění veškeré bytosti, v námaze mysli a útrob, rozvírajících se ve vleklé potupě porodu / (...) la prova difettiva di natura, un fallito sperimento delle viscere dopo la frode accolta del seme, reluttanti ad aver patito, ad aver generato il non suo: in una lunga e immedicabile oscurazione di tutto l'essere, nella fatica della mente, e dei visceri dischiusi poi al disdolorito dei parti* (183-184 / 172).

Postupem času získává Gonzalova matka náhled na jeho zoufalství, bolest hraničící se šílenstvím, nahlíží na nekonečnou *tmu té (jeho) duše / il buio di quell'anima* (201 / 187). *Ne, ne: zoufalství jejího syna někdy neznalo mezí. / No, no: la disperazione del suo figlio, a volte, non conosceva misura.* (199 / 185)

Gadda si je vědom toho, že akt literární konfese je vždy traumatizující (Spagnoletti, 1985) a jeho tendence k autoanalýze bez racionalizací a „polehčujících okolností“ je v textu dobře patrná.

5.4. Gonzalo Pirobutirro - poznání a pravda bolesti

V pozadí psychiky románových postav se znatelně rýsuje válečné trauma. Nálepka „blbec z války“ u válečných vysloužilců s nějakým tělesným defektem nicméně naznačuje, že tito bývalí vojáci se netěší veřejné úctě a vážnosti, nýbrž

naopak jsou terčem posměchu. Ve zmatku jmen živých a mrtvých dochází i k záměnám identity – viz například postava Gaetana Palumba, jehož nejasná a proměnlivá identita kolísá mezi jmény Gaetano a Pedro. U Gonzala Pirobutirra se k tomu připojuje odcizení a trauma (z) přežití. Hrdinové, muži odvážní a stateční, zemřeli ve válce, a zůstaly jen plevy, neschopné a nehodné žití. *Kdo byl milován, v zemi je zahrabán / Chi si amava è nella terra. (131 / 130)*

Ten, kdo zemřel, je na tom jaksi lépe: není „blbec z války“, jsou mu prokazovány (byť pofiderní) pocty, jsou za ně zapalovány obětní svíce, má aureolu hrdiny a už nemůže v životě udělat chybu (a o poklescích mrtvých se nemluví, ty jsou smazány z paměti). Tak i pro matku je ten mrtvý, mladší syn ten lepší, přestože pociťuje jeho ztrátu dosud jako velmi bolestnou: *Její syn: Gonzalo. Ne! Ne! Gonzalovi nebyly poskytnuty pohřební pocty stínů; matka se hrozila vzpomínky: jen dál, jen dál! od nicotné pohřební nenie, oplzlého pláče, nářků: pro něho se nekrátily voskové svíce v sloupoví studené chrámové lodi a v arše století, jež byly temnotami. Když zpěv propasti uprostřed voskovic volá obětované, aby sestoupili do červivé nádhery věčnosti. / Il suo figlio: Gonzalo. A Gonzalo, no, no!, non erano stati tributati i funebri onori delle ombre; la madre inorridiva il ricordo: via, via!, dall'inane funerale le nenie, i pianti turpi, le querimonie: ceri, per lui, non eran scemati d'altezza tra i piloni della nave fredda e le arche dei secoli-tenebra. Quando il canto d'abisso, tra i ceri, chiama i sacrificati, perché scendano, scendano, dentro il fasto verminoso dell'eternità. (184 / 173)*

Ten, kdo přežil, se zpravidla nijak zvlášť nevyznamenal, protože opravdové válečné hrdinství se platí smrtí: *Její starší syn nepobíral státní penzi, ostatně by to bylo k smíchu: kvůli jedné medailičce: poslední a ze všech nejsměšnější. / Il suo figlio maggiore non era un pensionato dello Stato, se non da ridere, per una medagliuzza: l'ultima e la più risibile delle medaglie. (189 / 177)*

Čtenář se dozvídá o vlastnostech Gonzala Pirobutirra na základě nepřiliš lichotivé charakteristiky: *Žravý a chamtivý jídla a vína: krutý: a hrozně lakomý (...) / Vorace, e avido di cibo e di vino: crudele: e avarissimo (...)* (66 / 76). To v sobě zahrnuje kombinaci orálního a análního charakteru¹⁰. Nezřízená

konzumace orálních požitků má za následek poruchy trávení, kterým jsou v textu také věnovány rozsáhlé pasáže, stejně jako konzumaci samotné. Bujnost lidové fantazie dokonce vytvořila zvěsti, že Gonzalo umírá na následek svých nezřízeností proto, že spokl celého (a polosyrového či úplně syrového) mečouna (podle dalších verzí mořského ježka, škorpióna či kraba) od hlavy až po ocas. *A že se mu ocas pak dlouho mrskal v hubě, jako nějaký druhý jazyk, který vyplázl a už nemohl vtáhnout nazpět a kterým se málem zadusil. / Che la coda poi gli scodinzolò a lungo fuor dalla bocca, come una seconda lingua che non riuscisse più a ritirare, che quasi quasi lo soffocava. (70 / 80)* K tomu se připojují další „barokní“ legendy o Gonzalově požívačnosti, ve kterých se opět projevuje autorova záliba ve výčtech a stylové přebujelosti, tentokrát v gastronomické oblasti (jde o část výčtu toho, co všechno Gonzalo s oblibou konzumoval): (...) *a tato holoubátka byla podle nějakého andaluského receptu nadita majoránkou, šalvějí, bazalkou, dymiánem, rozmarýnem, mátou, pepřem, rozinkami, špekem ze svině, slepičími mozečky, zázvorem, červeným pepřem, hřebíčkem a dalšími bramborami (...) / (...) farciti alla lor volta, secondo una ricetta andalusa, con l'origano, la salvia, il basilico, il timo, il rosmarino, il mentastro, e pimiento, zibibbo, lardo di scrofa, cervelli di pollo, zenzero, pepe rosso, chiodi di garofano, ed altre patate ancora (...) (71 / 81).* Text je prosycen značnou smyslovostí, ve které vedle zraku dominuje chuť (sluchové vjemy zprostředkovává pouze ojediněle cvrkot cikády v parném poledni nebo několikrát zmiňované vrzání červotoče), a to právě chuť prostřednictvím Gonzala Pirobutirra, jehož ústy jakožto nejpovolnějšího labužníka jsou tyto zážitky čtenáři zprostředkovány, a čtenář se tak na tomto požitku jaksi nepřímo podílí: (...) *zvírátkem, jež obecně vzato bylo chuti rozmarýnové, nebo, pokud by si toho někdo zvlášť všímal, bazalkové, která však ihned přepustila místo a vzápětí se zcela vzdala pekelnému ohni červeného pepře. / (...) animale, d'un sapore generale di rosmarino, o, a farci caso, di basilico, che dava però il passo ben presto, e poi del tutto partita vinta, a quel fuoco dannato del pepe rosso. (72 / 82)*

Ke své matce, jak je z textu patrné, má Gonzalo zcela ambivalentní vztah, oscilující mezi oběma extrémními polohami, který je také zdrojem jeho obrovského psychického napětí (v Gaddově díle se návratně objevuje téma

matkovraždy). Gonzala irituje, že matka je na jedné straně schopna neskutečných obětí na sobě i své rodině, ale ke druhým je vždy přehnaně velkorysá. Dále Gonzalo nesnáší, jak matka velice lpí na špercích a památkách z mládí, na osoby dávno zemřelé, její nostalgie po šťastných časech - matka sice nosí zaplátovaný a vybledlý šat staroby, ale v uších má briliantové náušnice a ve skříni další drahocenné šperky. V dětství sám postrádal mateřskou něžnost, lásku a pochopení a jeho žárlivá reakce na matčiny projevy přízně a dobrotivosti prakticky vůči všem lidem je víc než opodstatněná. *Jeho zášť pocházela z dálky temnější, jako by mezi ním a matkou bylo něco nenapravitelného, hroznějšího než jakákoliv válka: a než ta nejděsivější smrt. / Il suo rancore veniva da una lontananza più terra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte. (204 / 189)* Ne, s matkou se Gonzalo nedokáže „setkat“. Brání tomu jakási až osudová, temná síla, která už od jeho dětství staví mezi ně přehradu nepochopení. S otcem to asi bylo podobné: z několika narážek vysvítá, že Gonzalo opovrhuje jeho megalomanskými gesty – daroval kostelu zvon za cenu chudoby vlastní rodiny, postavil velkou vilu a neměl pak peníze na zabezpečení živobytí rodiny...

Vzhledem k bídě a úpadku rodu Pirobutirrů (vnitřně prožraném stejně jako jejich vila červotočem), jenž se v postavě Gonzala chýlí ke svému konci, působí poněkud paradoxně (Gaddovým záměrem je v tomto případě parodie), když autor hovoří o Gonzalovi jako o hidalgo¹¹. Gonzalo se svým vyklenutým břichem a psychickou výbavou není příliš reprezentativním vzorkem urozenosti, a tak licenci na toto označení dává asi jen skutečnost, že je posledním potomkem šlechtického rodu.

S pedantskou přísností trvá na doslovném provedení svých rozkazů, zvyšuje na matku hlas, aby vzápětí upadl do opačného extrému – je mučen pocity viny a nepřekonatelnou bolestí. Ostatní vjemy vnějšího světa k němu pronikají jen stěží skrze závoj jeho samoty a bolesti: *Syn byl nucen umožnit syrečkům vstup do bolestného kruhu apercepce. Byla to bagáž světa, světa fenomenického. / Il figlio dovè concedere ai formaggini di entrare anche loro nel cerchio doloroso della appercezione. Era il bagaglio del mondo, del fenomenico mondo. (109 / 113)* Fenomenologie Gonzalova vnímání

je poznamenána optikou bolesti a odcizení. To, co však pronikne do *bolestného kruhu jeho apercepce*, většinou vyvolá jeho podráždění a výbuchy hněvu. To je jeho obrana proti vjemům světa vezdejšího, které se vtírají do jeho světa.

5.5. (Pato) fyziologie (v) románu *La cognizione del dolore*

Román *La cognizione del dolore* je z našeho pohledu výrazný svou fyziologickou dimenzí a soustředěností na fyziologické pochody lidského těla, ale také na vnější defektní znaky postav, řekněme anatomického či morfologického rázu. Například hned na prvních stránkách se čtenář dozvídá o fyzických defektech válečných veteránů (*invalido, mutilato, cieco, sordo*; str. 45), které ve spojitosti s oplzlostí zdejší dívky příznačně oslovují *blbče z války / scemo di guerra*; maradagalsky *mocosso de guerra* (23 / 45). Na druhé straně však společnost s těmito defekty počítá – noční hlídač, příslušník „sdružení nočního dozoru“, jezdí na speciálním kole pro jednohohé.

Patofyziologie Gonzalových gastrointestinálních pochodů nenechává čtenáře na pochybách: Gonzalo si musí *zaprašovat žaludeční sliznici kaolínovým práškem či vizmutem / incipriare la mucosa del gastrico di caolino a polvere, o magistero di vismut* (74 / 83-84), jak si sám naordinoval, a dokonce musí posléze přivolat lékaře, který však na něm nic znepokojivého neshledá. Mezi lidmi však samozřejmě zase koluje verze, že mu stěnu dvanáctníku probodl onen zmíněný ocas mečouna.

Jestliže však má Gonzalo potíže s trávením, ani jiné postavy nezůstávají zkrátka – služka pomáhající Gonzalově matce má obrovské vole a promlouvá chraptivým hlasem: *Z ženina volete vyvřelo 'dobrý den, pane doktore', jako když se z polévkové mísy, kde se vaří zelí a mrkev, na okamžik sundá poklička. (...) a v hrdle jí bublalo něco jako rýmový hlen. / Dal gozzo della donna ribollí un 'buon giorno signor dottore', così sommesso e bagnato, che parve il cuocere d'una verza e carote in una terrina, a cui per un attimo si sia tolto il coperchio. (...) con un gorgoglio appena percettibile, come un velo di catarro.* (82 / 91) Dokonce i obec samotná je nazíraná abdominální optikou: místní lidské společenství Gonzala *defekuje*, vyvrhuje ho ze svých útrob jakožto nestravitelný

element. (...) rodné Pastrufacio ho musilo chťe nechtě defekovat. / (...) la natale Pastrufacio nonj poté a meno di defecarlo. (191 / 178)

Zdá se, že Gonzalo je psychosomatický pacient. Dvanáctník je jeho citlivým orgánem¹², a jak dokládají četné pasáže v textu, veškeré jeho astenické emoce (úzkost, agrese i pocity viny) se ukládají právě do této krajiny. *Pocit nudy a podráždění mu koloval v krvi: nevýslovná úzkost se mu vlekla vnitřnostmi, kolem dvanáctníku, jako olovo: představa viny, nenaplnění tkvěla v jeho chování. V jeho teď už znaveném, zastřeném oku tkvěly věci bolestné, vzdálené. Příliš vzdálené tomu, o čem mluvili. / Un senso di noia, di irritazione era nel suo sangue: un'ansia indicibile sul giro del gastrico, dov'è il duodeno, come piombo: una figurazione di colpa, di inadempiezza, nel suo contegno. Nel suo occhio oramai stanco, velato, si adunarono cose dolorose, lontane. Troppo lontane da quel discorso. (105 / 111)* V břiše se hromadí i neventilovaný hněv: *když spravedlivý hněv někomu ztvrdne v břichu (...) / quando la giusta ira si appesantisce in una pancia (...)* (125 / 125-126)

Třebaže lékař Gonzalovi žádnou poruchu nediagnostikuje, Gonzalo si sám vsugeroval nálepku nemoci, ke které se připojuje životní únava: *Ted' už jsem unaven, jsem nemocný. / Ora sono stanco, sono malato. (131 / 131)* A tak střevní peristaltika neustále dál "pochoduje" a stejně jako čas s sebou nenávratně odnáší to, co dříve bylo požítkem, a červotoč dál vytrvale vrtá ve dřevě vily, odsouzené k témuž zániku beze stop, jak je tomu v případě jejích obyvatel i obsahu střev: *Peristalse odcházela pochodovým krokem, se zpěvem a vlajícím praporem, v tušeném hřmotu vzdálených bubnů, v triumfálním pochodu z Aidy nebo toreadora z Carmen. / La peristalsi veniva via con un andazzo trionfale, da parer canto e trionfo, e presagio lontano di tamburo, la marcia trionfale dell'Aida o il toreador della Carmen. (219-220 / 201)*

6. Specifičnost patologie románových postav

v italské literatuře 20. století

Na tomto místě bychom se chtěli zamyslet nad tím, v čem jsou protagonisté (řady) románů dvacátého století „noví“ a jiní než protagonisté děl starších.

V posledním století dochází k urychlenému vývoji v řadě aspektů lidského života, které působí na autory literárních děl a jejich prostřednictvím i na jejich postavy a na jejich románový svět. Z těchto a dalších důvodů dochází k určité proměně románových protagonistů: už to není zdravý jedinec uprostřed normálně fungujícího světa, který se snaží vyrovnat s určitým protivenstvím a prostě prochází etapami dějin a svého života, už je to nositel patologie – jak on, tak i svět, do jehož kontextu spadá. Románový hrdina už není „typický“ zástupce své vrstvy a daného společenství, už je to jedinec, který se typičností (lze-li vůbec o něčem takovém v této době hovořit) a normalitě vymyká. Z toho plyne i jeho osamělost a izolovanost na poli románového dění – je to hrdina, který má zpravidla málo sociálních vazeb, zpravidla problematický vztah alespoň k jednomu z rodičů (případně k oběma) a dále u něj lze zaznamenat nějakou fixaci nebo komplex.

Do popředí tedy vystoupilo téma *inetta*, kteréžto označení v italské literatuře přerůstá rámeček Svevova díla a stává se jakýmsi modelem chování a jednání nového románového hrdiny. Tento protagonista je slabý typ, který nedokáže prosadit svou vůli a jít za svými cíli, necítí se dobře v dané společnosti a v dané době, ale zároveň trpí svou izolovaností. Kromě toho často má také nějaký svůj „problém“ typu psychické poruchy, ať už jde o obecnou slabost nervového systému (neurastenii), neuroticismus, nebo poruchy úzkostného a depresivního okruhu. Takže *inettovství* se s patologií prolíná – nositelé patologie často jsou právě *inettové* (tento pojem nepoužíváme ve smyslu neměnného typu postavy, ale poukazujeme jím na přítomnost některých *inettovských* rysů u dané postavy – jako např. neschopnost cílevědomého jednání, rozhodování, sebeprosazení, hypobulie).

Svět románových postav se už nedělí na vítěze a poražené, jak tomu bylo ještě nedávno v dílech realistů a naturalistů. Dichotomie vítězství versus porážky je měřitelná pouze v jistých souřadnicích jistých sociálních kategorií. *Inetty* nelze ztotožňovat s poraženými – *inettové* si zasluhují zcela jiný diskurz. Poražený je ten, kdo se neúspěšně pokusil překonat úroveň vlastní (především sociální) kategorie nebo dokonce klesl ještě níž. *Inetto* může náležet k jakékoli sociální kategorii, společenská hierarchie zde už není směrodatná. Jejich *inettovství* zahrnuje jinou kvalitu života, jiný modus existence, odlišný od většiny ostatních románových postav. *Inetto definitivně rozbořil mýtus dokonalého románového hrdiny, skrze něj ovládl literární prostor nedokonalý člověk.* (Flemrová, 2004, str. 189)

Kromě toho, že protagonisté jejich románů mají některé rysy inettů a jsou nositeli nějaké patologie, vykazují autoři traktovaní v této práci podobnosti i v dalších aspektech. V práci jsme několikrát narazili na vliv Kafky, a to zejména u Buzzatiho a Leviho. Svevo a Levi zase byli oba Židé, spisovatelé a oba pracovali v továrně na barvy¹³. Svevo, Buzzati a Gadda měli problematický vztah ke svým rodičům, který se v jejich dílech taktéž odráží. Především šlo o vztah k matce (který byl u Buzzatiho snad jen výraznou fixací), jejíž postava se objevuje s podobným významem u Sveva, Gaddy a Buzzatiho. Svevo, Levi a Gadda potřebovali psát i proto, aby dokázali lépe snášet a zpracovat nějaký problém, vyrovnat se s určitou traumatizující zkušeností či s pocitem nepatřičnosti a nepochochopení řádu věcí. A tak jejich postavy dostávají do vínku rysy, které odrážejí konfrontaci jedince s aktuálními potřebami doby.

7. Závěr

Cílem této diplomové práce bylo pojednat o problematice patologie románového hrdiny v italské literatuře 20. století na základě zvolených příkladů. Práce si nekladla za cíl komplexní zpracování tohoto tématu (to by vyžadovalo práci úplně jiného rozsahu a materiálního záběru), nýbrž předložit jakési ukázky patologie literárních postav a nabídnout jejich analýzu.

V práci jsme se příliš nezabývali nálepkou konkrétní nozologické jednotky, protože v literatuře nejde primárně o klinický obraz, ale o literární fikci. Při tom se ukázala značná komplexnost některých patologií a obtížná zařaditelnost do jediné kategorie např. u Gaddovy postavy Gonzala Pirobutirra, která v sobě spojuje řadu rozbujelých a různorodých patologických rysů. Použití výrazu „patologie“ ovšem vyžaduje určitou licenci, alespoň u Buzzatiho, přičemž u Leviho jde jednoznačně o patologii vnějšího dění, nikoli o patologii či adaptační problémy jedince. Mnohdy navíc nejde primárně o patologii, ale o fakt utrpení člověka, který si například obtížně hledá cestu životem a své místo ve světě, špatně se prosazuje, neorientuje se ve svých přáních a představách, neví, co chce, výrazně nezvládá své emoce apod. Tam, kde člověk trpí, jsme tedy přistupovali k postavě tak, že tam nějaká patologie je – tedy že je tam něco, co by nemuselo být a co je pro danou postavu zdrojem problémů.

Nejvíce prostoru je věnováno Italu Svevovi, u kterého se pozornost soustřeďuje vedle (pro tuto práci) stěžejního díla *La coscienza di Zeno* také na jeho dva starší romány. To je dáno faktem, že Italo Svevo poprvé uvedl do italské literatury nový typ literárního (anti) hrdiny – inetta, který navíc v rámci Svevova díla prochází důležitým vývojem.

Jistá tematické fragmentárnost diplomové práce (rozpad na jednotlivé kapitoly věnované konkrétním autorům) příliš nedovoluje závěrečnou syntézu. Práce ani neaspiruje na obecné závěry, traktovaná díla mají být spíše ukázkami toho, jak do současné (italské) literatury stále více proniká psychopatologie. Obecnějšího charakteru je jediné kapitola zabývající se specifickostí patologie románových postav v italské literatuře 20. století, která shrnuje snad jediný

obecnější závěr práce, a to, že v literatuře dvacátého století se pomalu, ale jistě „usazuje“ nový typ protagonisty – inetto.

Jako zajímavé se ukázaly některé další aspekty a dílčí témata, která by si jistě zaslouhovala samostatné zpracování nebo rozpracování na širší materiálové základně. Jedná se například o téma prostoru a času nebo obecně románového časoprostoru – chronotopu. V rámci tématu času je zajímavé sledovat, jakou pozornost věnuje plynutí a pojetí času autor v rámci popisů a jak vnímá tok času literární postava – zde máme na mysli především románové protagonisty. Někteří procházejí širokou škálou vnímání a prožívání času – od pocitu naprostého bezčasí nebo věčnosti, který se v uzlovém bodě prudce zlomí do prožitku akcelerovaného a konečného času, který je vyměřen vlastní existenci (Giovanni Drogo), u jiných se naopak neohraničené bezčasí rozprostírá směrem do budoucna (některé postavy Itala Sveva). Téma prostoru nabízí jeden aspekt, který je zřejmě společný všem traktovaným románům: kontrast mezi uzavřeným a otevřeným prostorem, který naplňuje akcentovanou osobnost zmatkem. Svevovi protagonisté opouštějí své těsné kanceláře, aby vyrazili do městských ulic za svými kráskami, v *Tatarské poušti* je to kontrast mezi uzavřenou stavbou pevnosti a zejícím prostorem hor a údolí, v románu *Je-li toto člověk* kontrast mezi uzavřeným prostorem v lágru, obehnaným ostnatým drátem, a otevírajícím se horizontem svobody za postupující ruskou frontou, v *Seznání bolesti* jde o kontrast ztemnělých pokojů zchátralé vily a otevřenou krajinou, tonoucí v letním tichu a žáru při pohledu Gonzalových očí do dálky. S prostorem pak úzce souvisí téma pohybu: zatímco ve Svevových dílech se odehrává kyvadlovitý pohyb horizontální (pohyb „tam a zpět“), v *Tatarské poušti* a *Seznání bolesti* se u protagonisty setkáváme spíše s pohybem vertikálním. Podobně zajímavé je téma světla a tmy (v *Seznání bolesti* počínaje oslňujícím světlem nezměrného léta a konče temným sklepením, kam se Gonzalova matka uchyluje za bouře) nebo téma ticha a hluku (zvuky červotočů ve vile Pirobutirru v *Seznání bolesti* či pleskání cisterny v *Tatarské poušti*). Rovněž je zajímavé sledovat, jaké smyslové modality dominují ve vjemech protagonistů jednotlivých románů a jakou optikou podbarvuje románové dění sám autor.

Zajímavé může být také pojetí osudu u jednotlivých protagonistů (a potažmo autorů) – nakolik se považují za pány svého osudu a nakolik silný je jejich pocit, že mají otěže svého života ve svých rukou, nebo zda se naopak cítí bezmocní a chovají se pasivně, protože nevěří, že by svých jednáním mohli něco ovlivnit a něčeho dosáhnout. Do vybraných románů také „prosakuje“ téma smrti a konečnosti lidské existence, která společně s noogenní dimenzí směřuje k problému vratkosti lidského bytí. Kompaktním tématem by rovněž mohlo být sledování mužského a ženského prvku (nebo spíše konfrontace mužského protagonisty s ženským elementem), kterému se věnujeme především u Svevových protagonistů.

My čtenáři jsme taky „jenom lidé“ a stejně jako literární postavy máme své vlastní fikční světy (někdy více, někdy méně propracované, než je svět románový) a při četbě literárních děl vykazujeme dvě spíše nevědomé tendence: identifikace s (hlavní) postavou a její hodnocení. Jednak se tedy vcítujeme do protagonisty a prožíváme jeho literární příběh společně s ním, a jednak tuto postavu z určitého odstupu hodnotíme, přičemž hrají svou roli naše životní zkušenosti, základní psychické vyladění a samozřejmě také obranné mechanismy. Toho si je velmi dobře vědom Italo Svevo, když v souvislosti se Zenem Cosinim nabádá čtenáře, aby ho klidně soudili, na to mají přece právo, ale ať si nemyslí, že jsou lepší než on (volná parafráze). Tuto myšlenku považujeme za zcela zásadní a její podstatu chceme ještě zdůraznit na závěr této práce: fakt, že výrazné rysy traktovaných protagonistů označujeme za patologické, nemá hodnotící charakter. V tom či onom ohledu je přece akcentovaný každý z nás, a třebaže postavy analyzujeme, klasifikujeme, srovnáváme a zkoumáme jejich výroky a jednání a poukazujeme na zvláštní rysy, nepovažujeme je proto za inferiorní, nýbrž za kompaktní a autonomní představitele fikčních románových světů.

8. Diskuse

Předkládaná diplomová práce je v řadě aspektů poplatná individuálním názorům, postojům a pozorováním. V první řadě je třeba zmínit problém a diskutabilnost výběru autorů a jejich primárních děl, která byla zvolena za reprezentativní vzorek k analýze patologie románových postav v italské literatuře 20. století. Tito čtyři autoři byli vybráni na základě individuálního klíče, v němž jistě sehrála svou roli také individuální čtenářská zkušenost a reflexe jejich textů, ale také proto, že jejich dílo (a zejména jeho protagonista) je nositelem výrazné autobiografické vrstvy – a to v těch aspektech, které nás zde zajímají jako hlavní téma práce. Šlo totiž o to, aby patologie postavy (nemluvě zde o díle Prima Leviho) nebyla čistě fiktivní (což stejně úplně ani není možné), ale aby co nejvíce skrze svého autora odrážela nová traumata a pocity typické pro dvacáté století. V žádném případě netvrdíme, že tyto patologické jednotky jsou pro lidstvo nové a objevily se teprve ve dvacátém století, ale nutno uznat, že v této době se jejich výskyt vlivem celospolečenských a politických změn rozšířil a stal se téměř obecným – vždyť úzkost, neuróza či deprese jsou dnes problémy naprosto běžnými.

Dalším diskutabilním bodem může být zařazení Prima Leviho a jeho nefiktivního díla *Je-li toto člověk* do tohoto tématu. Tento text Prima Leviho sice není čistá fikce, ale je to literatura, která zpracovává také určité trauma dvacátého století. A navíc literatura není a nemůže být čistou fikcí nikdy. A protože centrem zájmu není snad analýza či klinický obraz jednotlivých nozologických jednotek, nýbrž jejich literární zpracování, dovolili jsme si v tomto případě určitou licenci a zařadili sem i text Prima Leviho, jehož dílo považujeme v kontextu obrazů utrpení člověka v literatuře za nepřehlédnutelné.

A na závěr k metodě. V této diplomové práci, jak už bylo řečeno, nešlo o analýzu psychopatologické poruchy, nýbrž o její obraz podaný autorem v daném díle a její literární zpracování. Proto není metoda a priori psychologická a nemá kvality, jež by příslušely exaktní vědě (třebaže by šlo o metodu kvalitativní), nýbrž základem zvoleného přístupu je práce s textem, analýza a citace výmluvných pasáží a jejich interpretace v kontextu díla a celkového tématu.

Resumé

Předkládaná diplomová práce pojednává o patologii románových protagonistů v italské literatuře 20. století. Materiál pro toto téma poskytují čtyři následující autoři: Italo Svevo (1861 – 1928), Dino Buzzati (1906 – 1972), Primo Levi (1919 – 1987) a Carlo Emilio Gadda (1893 – 1973). Hlavní pozornost se soustřeďuje na jedno dílo od každého z těchto autorů (u Sveva jsou brány v úvahu všechny tři jeho dokončené romány), jehož protagonistu lze považovat za nositele určité psychopatologie: Zeno Cosini z románu *La coscienza di Zeno* jako příklad neurózy, Giovanni Drogo z románu *Il deserto dei Tartari* jako příklad úzkosti, Primo Levi jako představitel válečného traumatu ve svém díle *Se questo è un uomo* a Gonzalo Pirobutirro z románu *La cognizione del dolore* jako představitel deprese.

Výběr autorů a děl vzešel z vlastní četby autorky diplomové práce a z přesvědčení o jejich reprezentativnosti pro daný typ patologie, přestože se většinou jedná o značně komplexní typy.

Každá část se zabývá protagonistou daného díla a románového světa, který ho obklopuje, a eventuálně bere v úvahu kontext dalších autorových děl. V jednotlivých dílech jsou sledovány projevy a individuální obraz patologie postavy a obecná atmosféra románu. Vedle analýzy románového protagonisty je pozornost věnována také literárním prostředkům, jakých jednotliví autoři v dílech užívají. Poslední kapitola pojednává o proměnách románového protagonisty ve 20. století, kde se vedle „zdravých a silných“ hlavních postav začínají uplatňovat také postavy „slabé a nemocné“.

Hlavními dílčími tématy práce jsou témata prostoru a času (románový chronotop), topologie, inettovství postav a téma zdraví a nemoci. Pokud se týká psychologických přístupů uplatňovaných v rámci interpretace, je používáno hledisko psychoanalýzy, individuální psychologie, gestalt psychologie a neopsychoanalýzy.

Riassunto

Questa tesi di laurea riguarda la patologia dei personaggi nei romanzi italiani del Novecento. Come rappresentanti di questo tema sono stati scelti i seguenti autori: Italo Svevo (1861 – 1928), Dino Buzzati (1906 – 1972), Primo Levi (1919 – 1987) e Carlo Emilio Gadda (1893 – 1973). La nostra attenzione si è concentrata su un singolo romanzo di ciascun autore, il cui protagonista potrebbe essere considerato portatore di una certa psicopatologia: Zeno Cosini di *La Coscienza di Zeno* per la nevrosi, Giovanni Drogo di *Il Deserto dei Tartari* per l'ansietà, Primo Levi come rappresentante del trauma della guerra in *Se questo è un uomo*, ed infine Gonzalo Pirobutirro di *La Cognizione del dolore* per la depressione.

La nostra scelta è stata determinata dalla convinzione che ogni personaggio sia rappresentativo per delineare un quadro clinico psicopatologico delle unità nosologiche indicate, seppure alcuni esempi di patologia siano di tipo più complesso.

In ogni capitolo ci si è occupati della patologia del protagonista di ciascun romanzo e si sono eventualmente prese in considerazione altre opere dell'autore. Sono state seguite le manifestazioni e l'immagine individuale della patologia dei personaggi e l'atmosfera generale del romanzo. Oltre alle analisi psicologiche, sono stati osservati i mezzi letterari mediante cui gli autori hanno creato le loro opere. Nell'ultimo capitolo si è trattato del processo di mutamento del protagonista nel romanzo nell'ultimo secolo e della differenza tra i protagonisti „sani e forti“ delle opere più antiche e di quelli „malati e deboli“ dei romanzi contemporanei.

Inoltre sono stati osservati anche i temi dello spazio e del tempo, cioè il cronotopo dei romanzi, la topologia, l'inettitudine dei personaggi e il tema della salute e della malattia.

Per quanto riguarda gli approcci psicologici adottati, ci si è basati sui sistemi più affermati come la psicoanalisi, la psicologia individuale, la psicologia della „gestalt“ e la neopsicanalisi.

Summary

This graduation thesis deals with the pathology of characters in the Italian novels of the 20th century. The material basis is presented by four following authors: Italo Svevo (1861 – 1928), Dino Buzzati (1906 – 1972), Primo Levi (1919 – 1987) and Carlo Emilio Gadda (1893 – 1973). The attention concentrates on one novel by each of these authors (in the case of Svevo there are all his three finished novels taken into account) whose protagonist can be considered as the bearer of a certain psychopathology: Zeno Cosini from the novel *La coscienza di Zeno* for the neurosis, Giovanni Drogo from *Il Deserto dei Tartari* for the anxiety, Primo Levi as a representative of the war trauma in his opera *Se questo è un uomo* and Gonzalo Pirobutirro from the novel *La cognizione del dolore* for the depression.

The selection of the authors and the novels came from the personal reading experience of the authoress of the thesis and from the conviction of their representativeness for the given type of pathology although it is mostly quite complex.

Each part deals with the protagonist of the chosen novel and of the fictional world which surrounds him and eventually takes into consideration the context of other works of the same author. In the selected novels, the attention is also given to manifestations and the individual image of the pathology of the character and the general atmosphere of the novel, as well as to literary instruments used by the authors in their works. The last chapter deals with the process of the transformation of the literary characters in the 20th century, when besides the „healthy and strong“ characters appear „weak and patient“ protagonists.

The main particular themes of the thesis are the themes of time and space (the chronotope of the novel), the topology, the inettitude of the characters and the theme of health and illness. As for the psychological approaches applied in the framework of the interpretation, the prevailing points of view are psychoanalysis, individual psychology, gestalt psychology and neo-psychoanalysis.

Klíčová slova

agrese; agresivita; ambivalence; anální dimenze; anetická psychopatie; antagonismus; autorita, autoritářská osobnost; „baroknost“; bolest; bytí; citlivý orgán; čas; defekt; deprese; diagnóza; empatie; figura a pozadí; eklekticismus; existence; fikce; fyziognomie; fyziologie; gastrointestinální trakt; hostilita; hypobulie; hypotonie; chronotop; chybné výkony; identita; impotence; „inettovství“; interpersonální vztahy; kompenzace; komplementarita; kompulze; koncentrační tábor; labyrint; lágr; logorrhea; marnost; mentální reprezentace; násilí; nemoc; neuroticismus; neurastenie; neuróza; nicota; obranné mechanismy; obsese; odcizení; ontologie; orální dimenze; patologia; percepce; pocit méněcennosti; potlačení; prostor; protagonista; psychická obrana; psychické trauma; psychoanalýza; psychohygiena; psychosomatika; pudy; racionalizace; reflexe; román; samota; sen; smrt; sociální vazby; symptom; syndrom; tempo; tok času; topologia; únik; únik do nemoci; úzkost; válečné trauma; vitalita; vjem; vytěsnění; závislost; zdraví; žárlivost; životní scénář

Poznámky

1) Pojem *inetto* a *inettovství* (*inettitudine*) je sice původně spojen s protagonisty románů Itala Sveva, nicméně v této diplomové práci budeme tento termín používat obecně a budeme jím označovat ty románové hrdiny, kteří se vyznačují charakteristikami, typickými právě pro Svevovy postavy a vyjadřujícími obecnou neschopnost cílevědomého jednání, rozhodování a sebeprosazení.

2) Jeunad Meynaud (1985) rozlišuje komplementaritu (*complementarità*) a antagonismus (*l'antagonismo*). Vztah komplementarity je podle ní unisexuální (mezi dvěma muži nebo mezi dvěma ženami, kteréžto dvě postavy jsou zcela odlišného až opačného typu), zatímco antagonismus je přirozeně bisexuální (vztah mezi mužem a ženou, z nichž jeden z protějšků nutné vysává a ničí protějšek druhý) (Jeunad Meynaud, 1985, str. 81)

3) Transakční analýza rozlišuje tři stavy ega podle jeho vyzrálosti, samostatnosti a závislosti na vnitřních či vnějších hodnotách: Dítě, Rodič a Dospělý.

4) Jestliže periodický pohyb je vlnění, může být celkem přiléhavé užití obrazu „být vrhán vlnami svých vášní“ ve smyslu metaforu.

5) V originále: *Über den Traum a Traumdeutung*.

6) *(Rozhlíží se ve tmě kolem sebe. Bože, co se to nad ním tyčí za obrovskou černou věž? Je to ta stará věž, která mu uvízla v duši už od chlapeckých dob. Před chvilkou v tom víření na tu strašnou věž docela zapomněl, pro ten závratný kolotoč zapomněl na existenci té černé věže. Jak mohl zapomenout na něco tak důležitého, na to nejdůležitější na světě? Ted' se tu zase hrozivě tyčí, tajemná jako dřív, dokonce vypadá ještě vyšší a zdá se, že postoupila blíž. Ano, pro lásku docela zapomněl na smrt.)* (Láska, str. 226)

7) Benigní agrese je naopak biologicky adaptivní agrese, která vlastně slouží životu a jeho zachování.

8) Autoritářská osobnost se vyznačuje poslušností až servilností či devotností vůči hierarchicky výše postaveným instancím a naopak nadřazeností až šikanou vůči podřízeným nebo osobám nacházejícím se hierarchicky níže.

9) Charakteristiky autoritářské osobnosti se měří pomocí F-škály, škály fašizmu. Tento test zachycuje antisemitské postoje, etnocentrismus, politický a ekonomický konzervativismus, implicitní antidemokratické tendence nebo náchyllost k fašistickým postojům. Autoritářská osobnost značně koresponduje s tzv. J-typem dobrého nacisty v ideologicky podbarvené psychologii nacistického psychologa Jaensch, který jej formuloval jako protiklad k tzv. antitypu S – charakteristickému „nečistou percepcí“. Ta se podle něj projevuje především synestezií, kdy jedinec vnímající podnět v jedné smyslové modalitě je schopen prožívat jej v modalitě jiné (např. zvuk jako barvu). Jaensch tuto schopnost označil jako percepční povrchnost a nedůslednost. Podle něj patří k synestetickému typu liberálové a esteti, dále slabí a zženštilí jedinci, Židé, komunisté a příslušníci orientálních etnik (Čermák, 1999, str. 143).

10) Orální a anální charakter je zde myšlen v intencích a neopsychoanalytickém pojetí Ericha Fromma. Orální charakter souvisí s gastronomickými požitky a krutostí; análnímu charakteru nasvědčuje „hromadění“ potravy v těle (a z toho plynoucí gastrointestinální poruchy) a dále pak lakomství a nepřejícnost druhým.

11) španělsky *rytíř, šlechtic*; původně *hijo de algo* – *syn někoho* (tzn. nějaké vlivné osoby)

12) Podle teorie citlivého orgánu, která stojí u základů dnešních psychosomatických přístupů v biomedicině, má každý člověk tendenci k „ukládání“ psychického napětí do určitého orgánu. Často jím bývají oči

(tzv. psychosomatická slabozrakost – člověk „nechce vidět“), průdušky, žaludek, žlučník, střeva a další orgány.

13) Italo Svevo, terstský Žid, který posléze konvertoval ke katolicizmu, byl obchodním ředitelem továrny na laky v Terstu, Società Veneziana, která patřila jeho tchánovi. Tento podnik dodával rakouskému a posléze italskému a anglickému námořnictvu nátěry pro kýly válečných lodí, které zabraňovaly obrůstání těchto kýlů mořskými živočichy.

Anotace k citacím

- I) Maxia, Sandro: Svevo e la prosa del novecento, Laterza & Figli, Bari 1990
- II) Svevo, Italo: Život pana Alfonsa, Melantrich, Praha 1974
- III) Svevo, Italo: Una vita, Mondadori, Milano, 1988
- IV) Kubišta, Jan: Italská próza v Terstu v letech 1890 -1950, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2000
- V) Jeuland Meynaud, M.: Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo, Pàtron, Bologna 1985
- VI) Spagnoletti, Giacomo: La letteratura italiana del nostro secolo, I, II, III, Mondadori, Milano 1985
- VII) Flemrová, Alice: Protagonisté italského modernistického románu, Univerzita Karlova, Praha 2004
- VIII) Svevo, Italo: Senilita, Československý spisovatel, Praha 1971
- IX) Svevo, Italo: Senilità, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano 1990
- X) Guglielmi, Guido: La vita originale di Zeno, in: La prosa italiana del novecento, Einaudi, Torino 1986
- XI) Svevo, Italo: Vědomí a svědomí Zena Cosiniho, Odeon, Praha 1975
- XII) Svevo, Italo: Zeno, Einaudi, Torino 1987
- XIII) Flemrová, Alice: Italo Svevo a jeho literární postava, Italský kulturní institut, Praha 1997
- XIV) Briosi, Sandro: La critica e Svevo, Cappelli, Bologna 1975
- XV) Buzzati, Dino: Il desserto dei Tartari, Rizzoli & C. Editori, Milano 1940;
Buzzati, Dino: Lásky, Tatarská poušť, Odeon, Praha 1989
- XVI) Čermák, Ivo: Lidská agrese a její souvislosti, Fakta, Žďár nad Sázavou 1998
- XVII) Levi, Primo: Se questo è un uomo, Einaudi, Torino 1965;
Levi, Primo: Je-li toto člověk, Sefer, Praha 1995
- XVIII) Gadda, Carlo Emilio: La cognizione del dolore, Einaudi, Torino 1976;
Gadda, Carlo Emilio: Seznání bolesti, Mláď fronta, Praha 1969

Seznam literatury

Primární literatura:

originální

- Svevo, Italo: Una vita, Mondadori, Milano, 1988
Svevo, Italo: Senilità, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Milano 1990
Svevo, Italo: Zeno, Einaudi, Torino 1987
Buzzati, Dino: Il desserto dei Tartari, Rizzoli & C. Editori, Milano 1940
Levi, Primo: Se questo è un uomo, Einaudi, Torino 1965
Gadda, Carlo Emilio: La cognizione del dolore, Einaudi, Torino 1976

překladová

- Svevo, Italo: Senilita, Československý spisovatel, Praha 1971
Svevo, Italo: Vědomí a svědomí Zena Cosiniho, Odeon, Praha 1975
Svevo, Italo: Život pana Alfonsa, Melantrich, Praha 1974
Buzzati, Dino: Láska, Tatarská poušť, Odeon, Praha 1989
Levi, Primo: Když ne nyní, kdy?, Paseka, Praha – Litomyšl 2006
Levi, Primo: Je-li toto člověk, Sefer, Praha 1995
Levi, Primo: Potopení a záchránění, Mladá fronta, Praha 1993
Levi, Primo: Prvky života, Odeon, Praha 1981
Levi, Primo: Příklad, nakl. Franze Kafky, Praha 2000
Hovory s Primo Levim (ed. Marco Belpoliti), Paseka, Praha – Litomyšl 2003
Gadda, Carlo Emilio: Seznání bolesti, Mladá fronta, Praha 1969
Gadda, Carlo Emilio: Ten zatracený případ v Kosí ulici, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965

Sekundární literatura:

- Bachelard, Gaston: Poetika priestoru, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990
- Bláhová, Kateřina: Prózy Dina Buzzatiho, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1998
- Briosi, Sandro: La critica e Svevo, Cappelli, Bologna 1975
- Contini, Gianfranco: La cognizione del dolore, saggio introduttivo, Einaudi, Torino 1976
- Čermák, Ivo: Lidská agrese a její souvislosti, Fakta, Žďár nad Sázavou 1998
- David, Michel: Letteratura e psicanalisi, Mursia, Milano 1967
- Flemrová, Alice: Italo Svevo a jeho literární postava, Italský kulturní institut, Praha 1997
- Flemrová, Alice: Protagonisté italského modernistického románu, Univerzita Karlova, Praha 2004
- Fromm, Erich: Anatomie lidské destruktivity, Lidové noviny, Praha 1997
- Frýbort, Zdeněk: Dvojí kořeny Buzzatiho tvorby (doslov k výše uvedenému českému vydání), Odeon, Praha 1989
- Gioanola, Elio: L'uomo dei topazi (první kapitola),: Interpretazione psicanalista dell'opera di C. E. Gadda, Liber, Milano 1987
- Guglielmi, Guido: La vita originale di Zeno, in: La prosa italiana del novecento, Einaudi, Torino 1986
- Guglielmi, Guido: I paradossi di Gadda, in: La prosa italiana del novecento, Einaudi, Torino 1986
- Jeuland Meynaud, M.: Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo, Pàtron, Bologna 1985
- Kubišta, Jan: Italská próza v Terstu v letech 1890 -1950, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2000
- Lorenz, Konrad: Takzvané zlo, Academia, Praha 2003
- Maxia, Sandro: Svevo e la prosa del novecento, Laterza & Figli, Bari 1990
- Pechar, Jiří: Prostor imaginace, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992
- Pelán, Jiří: Germánský Sever a latinský Jih, in: Kapitoly z francouzské a italské literatury, Torst, Praha 2000

Pelán, Jiří (ed.): Slovník italských spisovatelů, Libri, Praha 2004

Polednová, Klára: Primo Levi. Člověk několika duší, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1997

Salinari, Carlo: O moderní italské literatuře, Československý spisovatel, Praha 1964

Spagnoletti, Giacomo: La letteratura italiana del nostro secolo, I, II, III, Mondadori, Milano 1985

Staiger, Emil: Základní pojmy poetiky, Československý spisovatel, Praha 1969

Strnadová-Hirschfeldová, Veronika, Primo Levi a literatura z koncentračních táborů, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1998

Todorov, Tzvetan: Poetika prózy, Triáda, Praha 2000